JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

VON

WOLFGANG KELLER

SIEBENUNDFÜNFZIGSTER JAHRGANG

PR
2889
.D4
v.57

BERLIN UND LEIPZIG 1921
VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER
WALTER DE GRUYTER & CO.
VORM. G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG — J. GUTTENTAG, VERLAGS-BUCHHANDLUNG — GEORG REIMER — KARL J. TRÜBNER — VEIT & COMP.

3 0081 010 700 668

JOINT UNIVERSITY
LIBRARIES

NASHVILLE TENNESSEE

*A Cooperative
Enterprise of*

PEABODY COLLEGE
SCARRITT COLLEGE
VANDERBILT UNIVERSITY

425038 v. 57

PR
2889
.D4
v.57

425038

Date Due

Demco-293

NEW YORK UNIVERSITY
WASHINGTON SQUARE COLLEGE
LIBRARY

Ernst Possart als Richard III.

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

VON

WOLFGANG KELLER

SIEBENUNDFÜNFZIGSTER JAHRGANG

BERLIN UND LEIPZIG 1921
VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER
WALTER DE GRUYTER & CO.
VORM. G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG — J. GUTTENTAG, VERLAGS-BUCHHANDLUNG — GEORG REIMER — KARL J. TRÜBNER — VEIT & COMP.

Manuskripte und Büchersendungen bitten wir zu richten an Professor Dr. **Wolfgang Keller,** Münster, Westf., Langenstraße 9.

Insbesondere werden die Herren Universitätsprofessoren gebeten, die Einsendung der bei ihnen erschienenen Dissertationen veranlassen zu wollen. **Die Redaktion.**

Bezug des Jahrbuchs: Jedem Mitglied der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft wird das Jahrbuch zugeschickt gegen Einsendung des Jahresbeitrages von 15 Mk. (zuzüglich Porto). Für ausländische Mitglieder wird bis auf Widerruf der Jahresbeitrag von 15 Mk. nach dem halben Werte **der Goldmark** berechnet; er beträgt also nach Schweizer Währung 9 Fr. und im entsprechenden Verhältnis für die übrigen Länder. Wir stellen es jedoch unseren ausländischen Mitgliedern anheim, im Interesse der Sache den Jahresbeitrag auch zum Werte der vollen Goldmark zu zahlen. Alle Zahlungen sind zu richten an die **Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, Walter de Gruyter & Co., Berlin W. 10, Genthiner Straße 38** (Postscheck Konto Berlin 59533, für Ausländer: Bankhaus Delbrück, Schickler & Co., Berlin W. 66).

Mitgliedschaft: Um Mitglied zu werden, genügt es, die Beitrittserklärung mit genauer Adresse und den Jahresbeitrag an die Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter & Co., Berlin W. 10, Genthiner Straße 38, zu senden.

Zweck der 1864 gegründeten Deutschen Shakespeare-Gesellschaft ist es, die Pflege Shakespeare's in Deutschland durch alle Mittel wissenschaftlicher und künstlerischer Assoziation zu fördern (Satzungen § 1).

WASH. SQ. COLLEGE

WITHDRAWN
NEW YORK UNIVERSITY LIBRARIES

Frommannsche Buchdruckerei (Hermann Pohle) in Jena. — 4924.

JOINT UNIVERSITY LIBRARIES
NASHVILLE, TENN.

PR
2889
.D4
v. 57

425038

Inhalt.

Seite

Jahresbericht 1920—21 von Alois Brandl 1

Aufsätze.

Shakespeare und Deutschland. Vortrag von Max Förster . 7
Bacon der Philosoph. Von Helene Richter 28
Ludwig Tieck's erste Shakespeare-Übersetzung (1794). Von H. Lüdeke 56
Immermann's Bearbeitung des «Sturms» als Operntext. Von Werner Deetjen 65

Kleinere Mitteilungen.

Der erste Vers des berühmten Hamlet-Monologs (III, 1) in den deutschen Übersetzungen (Rudolf Krauß) 77
Zwei Konjekturen zu «Measure for Measure» (Julius Hirschberg) 81

Nekrolog.

Ernst Possart. Von Eugen Kilian 83
Possart (Karl Zeiß) 89

Bücherschau.

I. Sammelreferat. Von Wolfgang Keller 91
A. Deutsche Übersetzungen. (F. Gundolf, Shakespeare in deutscher Sprache. — Shakespeare in Einzelausgaben [Inselverlag]. — Timon, übers. v. Robert Prechtel. — Lucretia, übers. v. Max Kahlenberg. — Venus und Adonis, mit Zeichnungen von F. Heubner) 91
B. Allgemeine Erläuterungsschriften. (G. Landauer, Shakespeare-Vorträge. — Romain Rolland, Wahrheit in Shakespeare. — Richard Schmidt, Staatsbürgerkunde und Literaturunterricht. — Elisabeth Wolffhardt, Shakespeare und das Griechentum) 96
C. Erläuterungen zu einzelnen Werken Shakespeare's. (Else v. Schaubert, Drayton's Anteil an Heinrich VI. — V. Østerberg, Studier over Hamlet-Texterne. — Ders., Hamlets Alder) 97
D. Shakespeare in Deutschland. (L. M. Price, English-German Literary Influences. — H. Lüdeke, Tieck's Buch über Shakespeare. — Meta Corssen, Kleist's und Shakespeare's dramatische Sprache 102

JUN 13 '28
MAY 11 1928
432856
NEW YORK UNIVERSITY
WASHINGTON SQUARE COLLEGE
LIBRARY

Seite

E. Literatur der elisabethanischen Zeit. (K. Schroeder, Platonismus in der engl. Renaissance. — Sir Henry Herbert's Dramatic Records, ed J. Q. Adams. — Rudolf Großmann, Spanien und das elisab. Drama. — Margarete Thimme, Marlowe's Jew of Malta. — Philipp Aronstein, John Donne. — Anna H. Metger, Posies. — Neilson and Thorndike, History of Eng. Literature. — Sir A. W. Ward, Collected Papers, I. Historical) . . 105

II. Einzelreferate.

Hamlet, Einhorndruck, Holzschnitte v. O. Wirsching (Hugo Daffner) 113

G. P. Baker, Dramatic Technique (Rudolf Fischer) . 115

G. L. Kittredge, Shakespeare. An Address (F. Schönemann) 117

Zeitschriftenschau. Von Wolfgang Keller.

(Mysterienzyklen. — Die Robin-Hood-Spiele. — Trial of Treasure. — Schottische Renaissance-Dichter. — George Turberville. — Spenser. — Hamlet. — Antonius und Cleopatra. As You Like It. — Eine neue Quelle für den «Sturm». — George Chapman. — Thomas Heywood. — Ben Jonson's poetische Theorie. — Antike Quellen Ben Jonson's. — Ben Jonson's «Epicoene». — Zur elisabethanischen Bühne. — Das Globus-Theater. — Shakespeare's «Sturm» nicht Quelle für Bodmer's Noah. — Der Abbé Prévost und Shakespeare) 119

Dramaturgische Rundschau. Von Ernst Leopold Stahl 126

Theaterschau.

Shakespeare im Wiener Burgtheater (Helene Richter) . . 137

Berliner Shakespeare-Vorstellungen (Walther Volbach) . . 145

«Perikles» im Berliner Neuen Volkstheater (Erich Marcus) 148

Münchner Shakespeare-Aufführungen (Alfred Mensi-Klarbach) 150

Mannheimer Shakespeare-Aufführungen (Ernst Leopold Stahl) 151

«Troilus» in der Bearbeitung von Wilh. v. Scholz am Württemb. Landestheater (Manfred Schneider) 156

«Der Bestrafte Brudermord» am Heidelberger Theater (Ernst Leopold Stahl) 157

Dortmunder Theater (Ernst Leopold Stahl) 159

Statistischer Überblick über Aufführungen Shakespeare'scher Werke i. J. 1920 159

Shakespeare-Bibliographie 1917—18. Von Hans Daffis . . 164

Register zur Bibliographie 183

Register zu Band LVII 189

Jahresbericht

erstattet vom Präsidenten
bei der Generalversammlung am 23. April 1921.

Das erste Wort, das heutzutage füglich zu sprechen ist, wenn Deutsche zusammenkommen, gilt den Brüdern, die unter Fremdherrschaft gebeugt oder mit Gewalt von uns ferne gehalten sind. Gruß und wärmster Händedruck sei ihnen zugesandt! Wir leben in der Zeit, wo die bitterste Not alle Deutschen unerbittlich zusammenschweißt; unsere Peiniger ahnen wohl kaum, welchen Dienst sie uns durch ihre Gewalttätigkeit insofern erweisen. Was Millionen der Unsern dabei leiden, oft in der Stille des Alltags und in den intimsten Privatverhältnissen, es wird hier im Herzen des Vaterlandes nicht übersehen, nicht gering gewertet, nicht vergessen, und gerade Weimar, die geistige Hauptstadt aller Deutschsprechenden, ist die heilige Stätte, von wo aus dies laut zu verkünden ist. Uns als Freunden Shakespeare's steht es besonders zu, solche Einheitsgedanken zu pflegen. Gleich die älteste Tragödie, die in seinem London in englischer Sprache gedichtet wurde, beginnt mit einer Pantomime, um die Notwendigkeit der Volkseinheit darzutun; ich meine das Vorspiel zu «Gorboduc», wo sechs wilde Männer ein Bündel Stäbe hereintragen und es vergeblich zu brechen suchen, solang es zusammengeknüpft ist; einzeln herausgezogen aber wird jeder Stab leicht geknickt. Wetteifernd haben dann jüngere Dramatiker und auch Epiker wie Spenser solche Lehre wiederholt, bis Shakespeare sie zum Ziel und Zweck der Königsdramen ausbildete. Hätten unsere Vorfahren nach dieser politischen Elementarweisheit gehandelt, statt Bruderkriege zu führen, während die Engländer von Kolonialkrieg zu Kolonialkrieg schritten, so wäre heute unsere ganze Weltlage anders. Es ist Zeit, dies unsern Dichtern zuzurufen, denn durch die Literatur führt heutzutage der beste Weg zum Wollen der Menschen.

An zweiter Stelle ist hier gegen die fortgesetzten Verdächtigungen zu protestieren, die auch nach dem sogenannten Frieden von englischer Seite gegen uns erhoben werden. Zwei charakteristische Fälle möchte ich niedriger hängen. John Masefield, nicht der Geringste unter den modern-englischen Dramatikern und Lyrikern, hat uns 1919 in seinem Bändchen «St. George and the Dragon» vorgenommen. Daß er tut, als hätten alle Deutschen birnenförmige Köpfe, wären manchmal verrückt und immer dumm, sei als ein Haschen nach Humor nicht zu schwer genommen. Aber auf Seite 51 wirft er uns vor, die deutschen Akademiker seien vor dem Feldzug mit hellen Kriegsdrohungen in England aufgetreten. «Oft habe ich deutsche Studenten und deutsche Professoren in England gesehen; sie pflegten ganz offen zu sagen: «Unser nächster Krieg wird England gelten» (Our next war will be with England). Öffentlich fordere ich Herrn Masefield auf, uns diese deutschen Studenten und Professoren zu nennen, die solche Frivolität begangen hätten. Entweder ihnen oder Herrn Masefield gebührt der Pranger! So weit wird das, was hier am Shakespeare-Tage gesprochen wird, in angelsächsischen Landen sicherlich bekannt, daß Herr Masefield es erfährt; Schweigen werden wir als Eingeständnis betroffener Verlegenheit betrachten. — Als zweiter Fall ist ein Artikel in der «Times» vom 18. Januar 1921 zu nennen; er berichtet über einen unglücklichen Vortrag an hiesigem Orte — aber keineswegs wie die «Times» fabelt, vor der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft —, worin auf Grund angeblicher Archivdokumente ein krasser Roman über Königin Elisabeth, Lord Bacon und Graf Essex erzählt wurde. Das Londoner Weltblatt benützte den Anlaß, um die längst nicht mehr neue Behauptung daran zu knüpfen, der Deutsche wolle auf Shakespeare die Hand legen «wie auf anderen britischen Besitz». Der Verfasser dieses Artikels und die Anstifter solcher «Propaganda» überhaupt mögen versichert sein, wir wissen ganz genau, daß Shakespeare's Geburtsort in Warwickshire liegt und Warwickshire inmitten Englands. Aber glücklicherweise hat die Natur dafür gesorgt, daß gerade die höchsten Güter weder blockiert noch gesperrt werden können, sondern allen auf der Welt gehören, die sie zu erfassen vermögen.

Gegenüber solchen Verhöhnungen dienen wir um so eifriger der streng gerechten Göttin Arbeit. Es ist eine tröstliche und anspornende Tatsache, daß politisches Elend für ein Volk kein Hindernis ist, geistig Hervorragendes zu leisten.

Nachdem die Griechen längst ihre Freiheit verloren hatten, erzeugten sie noch einen großen Biographen wie Plutarch, entwickelten die neue Gattung der Novelle und eine Blüte des Romans, glänzten durch Männer der Wissenschaft wie Galenus, den Begründer der Temperamentslehre; besonders stark sogar tritt uns die Nachwirkung dieser spätgriechischen Werke und Autoren auf Shakespeare entgegen. Italien hatte seinen Dante und überhaupt seinen reichsten Parnass in Zeiten staatlicher Zerrissenheit und Schwäche. Über dem heutigen Jammer Irlands leuchten poetische Sterne wie Yeats, Synge, Lady Gregory. Unsere eigenen Klassiker lebten in Tagen der Erniedrigung. Wieviele Provinzen heutzutage der deutschen Zunge zeitweilig entrissen wurden, das wird einmal die Nachwelt, als etwas Episodisches, wenig kümmern; aber sie wird immer nach den Schaffenden fragen, die vielleicht das Unglück uns gibt — freigebiger manchmal als der Dünkel des Glückes. Nicht umsonst hat Dante die Armut gepriesen; sie stand unseren Großvätern zur Seite, als diese eine Reihe unserer besten Schätze uns erarbeiteten: die Musik Beethoven's, den kategorischen Imperativ Kant's, das Turnwesen und nicht zum mindesten unser Poesietheater. Beherzigenswert sagt Carlyle, der Sprößling schottischer Ärmlichkeit und Emsigkeit, der uns verstand: «Laborare est orare.»

An Tätigkeit auf unserm Shakespeare-Gebiete hat es im letzten Jahre wahrhaftig nicht gefehlt. Unermüdlich fuhren unsere Theater fort, ihn neu zu studieren und zu beleben. Der Reichtum und die Selbständigkeit dieses Ringens hat sogar einem Engländer Achtung abgenötigt. Edward J. Dent, der unsere Städte daraufhin bereiste, berichtet im «Athenaeum» über seine Eindrücke und vergleicht hiermit die Verhältnisse in seiner eigenen Heimat. Vor allem betont er, daß das englische Wort «Shakespeare ist kein Geschäft» in Deutschland nicht gelte; immerfort werde auf unseren Bühnen Shakespeare, Goethe, Lessing und Schiller gespielt, weil man stets darauf rechnen könne, daß sie das Haus füllen. Shakespeare gehöre zu den deutschen Klassikern, weil er in maßgebender Uebersetzung gespielt werde. Die Fürsten, die so viel getan hätten, um gute Theater finanziell zu erhalten, seien zwar verschwunden; aber kunstliebende Magistrate, eine Zuhörerschaft mit gebildetem Geschmack und namentlich eine Künstlerschar, die unablässig ihre Wandlungsfähigkeit vermehrt, habe dafür Ersatz geschafft. «Wer aus England kommt, muß mit einem Gefühl des Staunens und der Ehrfurcht zuschauen, wie dieses Theater, obwohl im Wanken, die

Tradition aufrecht hält, und daß es ein Tempel der Musen ist, eine Stätte der Erziehung für ein Volk, dem es mit der Erziehung heiliger Ernst ist.» Beifügen kann man, daß die Versuche nie aufhören, diese Uebersetzungen zu bessern. Die Vollendung von Gundolf's teilweise sehr gründlicher Nacharbeitung von Schlegel-Tieck ist mit Freuden zu begrüßen; ein modern-deutscher Kunststil mißt sich da mit dem nach Goethe rhythmisierten Shakespeare Schlegel's und stellt unseren Darstellern neue Probleme. In anderer Weise hat der Inselverlag sich der Aufgabe unterzogen, Schlegel-Tieck nicht veralten zu lassen, und von einem weiteren Unternehmen solcher Art bekamen wir gestern Abend durch Herrn Hans Rothe Proben zu hören. Auch auf das Epos «Lucretia», dessen ernste Schönheit noch nicht ausgeschöpft ist, hat nachbildende Sprachkunst übergegriffen. Ferner wurden uns über Shakespearische Rätsel und Charakterprobleme geistvolle Erklärungsschriften geboten. Zu einer eingehenderen Durchforschung der Königsdramen, als sie bisher jemals betrieben wurde, bahnt eine Studie von Felix Liebermann über «Heinrich VIII» den Weg, die in der Geiger-Festschrift erschien und besondere Beachtung verdient. Unser eigenes Jahrbuch, obwohl an Umfang sehr beschränkt, geht weiter und pflegt die Aufgabe, über die Neuerscheinungen betreffs Shakespeare und seiner Umgebung zu orientieren. Traurig zwar ist unsere wirtschaftliche Lage; unsere Koffer sind leer, daß sie hallen; mancher meiner Studenten geht ohne Hemd, und viele von hnen kämen ohne die Quäkerspeisung kaum durch; aber der große Dichter der Renaissance, den wir bewundern, hat darunter nicht zu leiden.

Um schließlich auf die inneren Verhältnisse unserer Gesellschaft einzugehen, habe ich leider zu melden, daß unser langjähriges Vorstandsmitglied Professor Ernst v. Possart, der Nestor deutscher Theaterkunst, dahingegangen ist. Wir werden nie vergessen, wie er uns manche Shakespeare-Tagung hier verschönte, die Münchener Drehbühne im Modell uns erklärte und einen prächtigen Shylock spielte. Ehre seinem Andenken! — Die Gesamtzahl unserer Mitglieder hat sich durch die Erhöhung des Jahresbeitrages nicht gemindert. Am 1. April 1920 hatten 718 ihrer Verpflichtung genügt, am 1. April 1921 aber 717. Der Direktor eines namhaften Theaters in Hamburg hat uns sogar mit einer freiwilligen Erhöhung seines Jahresbeitrages auf 50 M. ermutigt und aufgefordert, auf solchem Wege unsere Arbeitskraft

intakt zu erhalten. Eine «Wilhelm-Oechelhaeuser-Stiftung» zur Erinnerung an unsern langjährigen Präsidenten ist uns pietätvollerweise von seinem ältesten Sohne, dem Herrn Generaldirektor a. D. Dr. ing. h. c. und Dr. phil. h. c. Wilhelm von Oechelhaeuser in Dessau, zugeflossen; am 26. August waren es gerade 100 Jahre her, daß der unvergeßliche Mitbegründer unserer Gesellschaft geboren wurde; wie sein großes Organisationstalent und sein herrlicher nationaler Sinn mit einer innigen Liebe zu den Shakespearischen Gestalten sich vereinte, soll auf Beschluß des Vorstandes in einem umfassenden Lebensbild dargestellt werden. Auch aus Amerika ist uns spontane Hilfe in dankenswerter Gelehrtenfreundschaft angesagt. Hauptsächlich aber werden wir immer selbst die Hände zu rühren und die eigenen Kräfte zu gebrauchen haben, getreu dem Spruche Goethe's, der im Hinblick auf die eigene und vaterländische Not das ethische Maxim aufstellte:

Allen Gewalten
Zum Trotz sich erhalten,
Nimmer sich beugen,
Kräftig sich zeigen
Rufet die Arme der Götter herbei.

Am Vorabend trug Herr Hans Rothe-Leipzig Proben einer neuen Shakespeare-Übersetzung vor, die er nächstens dem Druck zu übergeben beabsichtigt

Im geschäftlichen Teil der Generalversammlung wurde beschlossen: das Porto für das Jahrbuch ist fortan von den einzelnen Mitgliedern zu tragen, was im Jahrbuch deutlich zum Ausdruck kommen soll; der Jahresbeitrag beläuft sich jetzt auf 15 M., zuzüglich Porto für das Jahrbuch. An den Großherzog von Sachsen als Protektor ging ein Begrüßungstelegramm und wurde umgehend mit freundlichem Dank erwidert. Zwei Mitglieder des Vorstandes sind ausgeschieden; an ihre Stelle treten der Vorsitzende des Geschäftsführenden Ausschusses, derzeit Prof. Dr. Otto Francke-Weimar, und Dr. Eugen Kilian-München. Die nach dem Turnus ausscheidenden Vorstandsmitglieder v. Putlitz, Schick und v. Vignau werden wiedergewählt. Bibliothekar, Redaktor und Schatzmeister erhalten Entlastung und Dank. Zur Beratung eines Satzungsentwurfs wird eine vom Vorstand vorgeschlagene Kommission eingesetzt, und schließlich als Ort der nächsten Generalversammlung abermals Weimar bestimmt.

Auf das gemeinsame Mittagessen folgte Abends eine Sondervorstellung von «Was ihr wollt» im Staatstheater, worauf Staatspräsident Exz. Dr. Paulssen und Gemahlin die Mitglieder der Gesellschaft in liebenswürdigster Weise zum Tee bei sich empfingen.

Teilnehmerliste. Willy Allendorf-Schönebeck. Rektor L. Bäge-Cöthen. Dr. A. Becker-Philippstal a. d Werra. Oberlehrer W. Beer-Apolda. Eleonore

v. Bojanowski-Weimar. Prof. Dr. A. Brandl-Berlin. August Busch-Weimar. Stud.-Ref. Hilde Cloëtta-Jena. Prof. Dr. W. Deetjen-Weimar, Leiter der Landesbibliothek. Prof. Dr. Dinger-Jena. Prof. Dr. Dinze-Jena. Josef Dischner-Jena. Hauptmann Dittenberger-Weimar. Oberbürgermeister a. D. Dr. Donndorf-Weimar. Verlagsbuchhändler Emil Felber-Berlin. Frau Studienrat Felten-Köln. Prof. Dr. R. Fischer-Weißenfels. Prof. Dr. Max Förster-Leipzig und Gemahlin. Prof. Dr. Otto Francke-Weimar und Gemahlin. Prof. Dr. Max Freund-Marburg. Prof. Dr. H. Gelzer-Jena. Prokurist Karl Grüttner-Berlin. Frau Geh. Rat Gumprecht-Weimar. Margarethe Harward-Sondershausen. Prof. Dr. Hans Hecht-Basel und Gemahlin. Direktor Heubach-Weimar. Bankdirektor Dr. Hollmann-Weimar. Prof. Dr. Wolfgang Keller-Münster i. W. Direktor K. Fr. Knabe-Weimar. Ella Körner-Leipzig. Prof. Dr. Längin-Karlsruhe, Bibliotheksdirektor. Prof. Dr. Fr. Lienhard und Gemahlin-Weimar. Dr. Heinrich Lilienfein-Weimar. M. Ludwig-Jena. Kommerzienrat Dr. Roderich Moritz-Weimar. Dr. W. Mueller-Weimar, Oberbürgermeister. Maria Mundt-Jena. Hildegard Neuffer-Stavenhagen-Weimar. Generaldirektor a. D. Dr. ing. h. c. und Dr. phil. h. c. Wilhelm von Oechelhaeuser-Dessau. Dr. Paul Ortlepp-Weimar. Dr. Curt Otto-Leipzig, Verlagsbuchhändler. Exz. Dr. A. Paulssen-Weimar, Staatsminister. Prof. Dr. Regel-Halle. Exz. Dr. Karl Rothe-Weimar, Staatsminister a. D. Schriftsteller Hans Rothe-Leipzig. Edith Rothe-Leipzig. W. Rücker-Weimar. Helene Scholz-Berlin. Geh. Rat Prof. Dr. Josef Schick-München. Generalintendant C. v. Schirach-Weimar. Charlotte Schön-Berlin. Elfriede Schultze-Weimar. Fabrikdirektor A. Schulze-Großtabarz. Sigfrid Steinberg-Leipzig. Elisabeth Teeke-Nordhausen, Studienrat. Miss Helen Thomas-New York. Dr. Joh. M. Toll-Berlin. Dr. H. Türck-Weimar. Exz. v. Vignau-Weimar, Generalintendant a. D. und Gemahlin. Prof. Dr. Julius Wahle, Direktor des Goethe und Schiller-Archivs, Weimar. Studienrat W. Wichgraf-Berlin. Prof. K. Wildhagen-Leipzig. Frau W. Witthauer-Weimar. Pfarrer em. M. Wendt-Weimar. Ministerialdirektor Dr. Wuttig-Weimar.

Shakespeare und Deutschland.

Vortrag zum 23. April 1921

von

Max Förster.

Wer es unternehmen wollte, das Thema «Shakespeare und Deutschland» auch nur einigermaßen erschöpfend zu behandeln oder auch nur den Inhalt der bereits zu diesem Thema erschienenen 500 Spezialarbeiten wiederzugeben, würde Bände darüber schreiben müssen. Denn es gälte nicht nur zu zeigen, wie sich Shakespeare über Deutschland, deutsche Männer und deutsche Sitten ausgesprochen hat, sondern vor allem, wie wir Deutsche uns zu Shakespeare und seinem Werk gestellt haben: wie wir Shakespeare's Dramen auf der Bühne und als literarische Schöpfung uns assimiliert haben, wie wir von ihnen nach Inhalt und Form gelernt, die verschiedensten Wege von Problemlösungen an ihnen erprobt haben, und wie wir mit Fragestellungen der verschiedensten Wissenschaften an sie herangetreten sind.

Shakespeare auf der deutschen Bühne zu verfolgen, würde nicht nur einschließen, zu zeigen, wie seine Werke seit jenen krausen Verballhornungen des 17. Jahrhunderts in immer reinerer, ursprünglicherer und vollkommenerer Gestalt, dem Wortlaut und dem Geiste nach, über die deutsche Bühne gegangen sind, sondern auch darzulegen, wie diese Aufführungen für den deutschen Schauspieler so recht eigentlich zur hohen Schule des Stils, der großen Linie in Rede, Geste und Haltung geworden sind, wie sie gerade durch die Größe der gestellten Aufgabe ihn bewahrt haben vor einem Hinabgleiten zu flacher naturalistischer Darstellungsweise, und andererseits durch die wunderbare Naturnähe der Shakespeare'schen Menschen ihn immer wieder von hohler Theatralik oder Modemanier zurückgerufen haben. Es würde endlich aber

auch dazu gehören, zu zeigen, wie auch der deutsche Regisseur durch die schwierigen Anforderungen, die der für eine andere Bühnenform schreibende Renaissance-Dichter an ihn stellt, die allerstärksten Impulse zu neuen Inszenierungsversuchen, namentlich zur Schaffung der deutschen «Shakespeare-Bühne» und der modernen Stilbühne empfangen hat.

Betrachten wir aber Shakespeare's Dramen als Literaturwerke, so ist ihr Einfluß ein noch viel tiefgreifenderer und umfassenderer gewesen. Denn durch sie recht eigentlich ist Shakespeare ein unauslöslicher Bestandteil unserer deutschen Kultur geworden, vom historsichen sowohl wie vom Gegenwartsstandpunkte aus. Durch sie hat Shakespeare Pate gestanden bei der Schaffung unseres deutschen Nationaldramas. Durch sie ist er in Schlegel, Tieck und Baudissin's Meisterübersetzung zum Range eines deutschen Klassikers erhoben, der zum unveräußerlichen Besitz eines jeden Gebildeten gehört. Durch sie hat er der deutschen Sprache zahlreiche geflügelte Worte geschenkt, und zwar mehr als irgendein anderer ausländischer Schriftsteller, mit Ausnahme natürlich der Bibel. Durch sie hat er den deutschen Wortschatz, und zwar nicht nur in der Dichtersprache, sondern auch in der Alltagsrede, mit eindrucksvollen Phrasen bereichert, verloren gegangene Worte wie «Heim» und «heil», das noch 1775 in Heynatz' «Handbuch zu richtiger Verfertigung und Beurteilung aller Arten von schriftlichen Arbeiten» ausdrücklich als ein Anglizismus bezeichnet wird, wieder eingebürgert, selten gewordenen Wörtern wie «Halle» neue Beliebtheit verschafft, anderen wie «Sekt», das ursprünglich einen schweren, süßen spanischen Weißwein bezeichnete, zu einer neuen Bedeutung verholfen, und gar englischen Vokabeln, wie dem zuerst 1764 von Wieland gebrauchten Worte «Elfen» (an Stelle des gutdeutschen «Elben»), dauernde Aufnahme gesichert.

Reiche Anregung strömte seit dem 18. Jahrhundert aus Shakespeare nicht nur dem deutschen Dichter zu, sondern auch dem deutschen Musiker, dem deutschen Maler, dem Kunstkritiker und dem Gelehrten. An Shakespeare's Dramen ist seit Lessing die deutsche literar-ästhetische Kritik erwachsen, und sie schöpft aus ihnen auch heute noch — ich denke etwa an Volkelt's feinsinnige «Ästhetik des Tragischen» (² 1917) — die Fülle ihrer Beispiele. An Shakespeare, seinen Dramen und seinen Gedichten hat die englische Sprach- und Literaturkunde in Deutschland sich emporgerankt. Und sie hat sich an seiner wissenschaftlichen Erschließung einen

solch stolzen Anteil gesichert, daß niemand mehr, auch der Engländer nicht, sich wissenschaftlich mit Shakespeare beschäftigen kann, ohne dabei deutsche Arbeit zu benutzen. Für die deutsche Anglistik bildete Shakespeare seit ihren Anfängen das hehrste Forschungsziel zugleich und den höchsten Ansporn zur Lösung philologischer Probleme, wie sie in solcher Verzwicktheit und Schwierigkeit kaum anderswo wieder uns begegnen: Probleme der Biographie sowohl wie der Textkritik, der Phonetik, der Wort- und Sacherklärung, der Quellenforschung, der psychologischen Deutung, der vergleichenden Literaturbetrachtung und der Volkskunde. Und welche Höhe die wissenschaftliche Shakespeare-Forschung gerade in Deutschland erreicht hat, ist oft von angelsächsischer Seite in rühmenden Worten anerkannt, als noch nicht politisch-merkantile Eifersucht drüben die Augen getrübt und die Köpfe verwirrt hatte.

Solche Arbeit an Shakespeare ist aber nicht auf die Philologie beschränkt; so ziemlich alle anderen Wissenschaften haben sich in Deutschland um Shakespeare bemüht. Juristen, Staatsrechtslehrer, Theologen, Mediziner, Chemiker, Sexualpsychologen, Bibliographen, Stenographen, Heraldiker, Ikonographen, Gartenforscher, sie alle sind mit dem Rüstzeug ihrer Spezialwissenschaft an Shakespeare herangetreten und haben dort Sonderprobleme zu lösen gefunden. Sogar die Afterwissenschaft philologischer Kabbalistik, die sogenannte Bacon-Theorie, hat sich an Shakespeare herangepirscht.

Alles dies auch nur andeutend darzulegen, würde die kurze Spanne einer Festesstunde weit überschreiten. Lassen Sie mich daher meine Aufgabe darin suchen, einmal die Frage zu beantworten, woraus es sich erklärt, daß Shakespeare in Deutschland eine größere Rolle im Geistesleben spielen konnte als in seinem Vaterlande oder in irgendeinem anderen Lande der Erde. Bevor wir aber an diese Frage herantreten, sei mir gestattet, an einem Beispiele Ihnen vorzuführen, daß Shakespeare wirklich im heutigen Deutschland ein lebendigerer Kulturfaktor ist als bei anderen Völkern. Wenn ich dazu ein Beispiel wähle, wo sich mit festen Zahlen operieren läßt, so geschieht dies nicht, weil ich glaubte, daß Zahlen auf dem Gebiete des Geisteslebens so besonders beweiskräftig wären, sondern weil sich mit Zahlen verhältnismäßig schnell und sinnfällig der äußere Umfang einer Wirkung darlegen läßt. Und ich würde dieses Beispiel auch nicht benutzen, wenn ich nicht der Überzeugung wäre, daß der äußeren Wirkung auch eine gleich starke innere entspricht.

Ein sicherer Maßstab für die Beliebtheit eines Bühnenschriftstellers ist die Zahl der Aufführungen seiner Werke auf den Bühnen des Landes, besonders wenn es sich dabei um einen nicht mehr unter den Lebenden weilenden, durch viele Jahrhunderte von ihnen getrennten und also gänzlich der Tagesmode entrückten Dichter handelt. Denn der Bühnenleiter, auch an staatlichen oder fürstlich subventionierten Theatern, ist bekanntlich auf volle Häuser angewiesen und kann sich dafür nicht auf eine kleine Schar literarisch Feingebildeter stützen, sondern muß Rücksicht nehmen auf den Geschmack der breiten Masse der Theaterbesucher. Und so wird die Zahl der Aufführungen zu einem untrüglichen Gradmesser für die Wertschätzung, die ein Dramatiker in weiten Kreisen eines Volkes genießt. Messen wir mit diesem Hilfsmittel Shakespeare's Beliebtheit bei dem deutschen Publikum, so ergibt sich die überraschende Tatsache, daß Shakespeare im Repertoir der deutschen Bühne einen der allerersten Plätze einnimmt. Dafür zum Beweise ein paar Zahlen. Am Wiener Burgtheater, einer unserer höchststehenden deutschen Kunststätten, wurden in den 136 Jahren von 1776 bis zum 1. Januar 1913 zwar am häufigsten (3872mal) eine Tagesgröße, der geschickte Theatermacher Kotzebue, gespielt. Aber gleich an zweiter Stelle steht unser Shakespeare (mit 2177 Aufführungen), dem unsere deutschen Dichtergrößen erst in beträchtlichem Abstand folgen, Schiller noch mit 1911 Spielabenden, aber Grillparzer erst mit 985, Goethe mit 881 und Hebbel gar nur mit 236 Aufführungen, während andere ausländische Dramatiker, wie namentlich der größte Franzose Molière mit 199 Spielabenden gänzlich dahinter zurückbleiben. Ein ähnliches Bild erhalten wir, wenn wir die Spielzeit des Berliner Königlichen Theaters in den 25 Jahren von 1851—1876 heranziehen. Dort steht Shakespeare mit 880 Aufführungen an der Spitze aller Klassiker, vor Schiller (615 Aufführungen), Goethe (327), Lessing (276), Kleist (140) und Molière (54). Oder fassen wir die Gesamtheit aller deutschen Theater in einem bestimmten Jahre ins Auge, so ergibt sich, daß z. B. im Theaterjahre 1911/12 Shakespeare mit seinen 1104 Aufführungen allein von dem deutschen Nationaldichter Schiller (mit 1526 Aufführungen) übertroffen wurde, während Kleist nur 971, Goethe 723, Grillparzer 443 und Molière 391 Abende erreichten.

Erstaunlich hohe Zahlen erhalten wir, wenn wir die deutschen Shakespeare-Aufführungen in den einzelnen Jahren des 19. und

20. Jahrhunderts zusammenstellen, wie es seit dem Jahre 1874 in unserem Shakespeare-Jahrbuch regelmäßig geschehen ist. Und da ist es nicht uninteressant, das allmähliche Ansteigen der Ziffern zu verfolgen. In den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts hatten wir im Jahre durchschnittlich 438 Shakespeare-Aufführungen. Diese stiegen in den 80er und 90er Jahren auf einen Jahresdurchschnitt von 710 bzw. 705 Spielabenden, d. h. es wurden an jedem Abend zwei Shakespeare-Stücke in Deutschland gespielt. Das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts brachte ein gewaltiges Anschwellen des Jahresdurchschnitts auf 1103 Aufführungen. Genauer gesagt, mehrte sich die Zahl während des ersten Lustrums des neuen Jahrhunderts von 713 auf 977 Aufführungen, um dann in plötzlichen Sprüngen von 1258 im Jahre 1905 auf 1653 Aufführungen im Jahre 1906 anzusteigen. Dies bedeutet aber, daß 1906, wenn wir die Theaterferien abrechnen, an jedem Abend fünf Shakespeare-Stücke in Deutschland aufgeführt wurden. Wahrlich ein Riesenerfolg, der beweist, daß Shakespeare in Deutschland noch wirklich lebt. Diese hohe Ziffer ist seitdem zwar nie wieder ganz erreicht worden, denn sie sank in den kommenden Jahren auf 1225, 1300 und 1318 wieder herab. Aber sie hielt sich doch bis zum Kriege stets über 1100. Und selbst dieser furchtbarste aller Kriege, der unser Herz mit Haß und Bitterkeit gegen das Britenvolk erfüllt hat, weil es die Möglichkeit, durch ein Zurückhalten seiner Freunde den Kriegsausbruch zu verhindern, aus imperialistischen und merkantilen Interessen beiseite geschoben hat, weil es weiter mit den ethisch verwerflichsten und feigsten aller Kriegsmittel, der Hungerblockade und der Lügenpropaganda, uns bekämpft hat, weil es beim Friedensschluß den schändlichsten Wortbruch der Weltgeschichte mitsanktioniert hat, und weil es heute noch, drei Jahre nach dem Frieden, den wirtschaftlichen und den moralischen Krieg gegen uns fortsetzt, — auch dieser Krieg, sage ich, hat die Beliebtheit Shakespeare's nicht zu beeinträchtigen vermocht. Vorübergehend, im Jahre 1915, sank zwar die Spielzahl auf 675 Aufführungen — was immer noch zwei Shakespeare-Stücke allabendlich bedeutet —, stieg aber gleich 1916 wieder auf 1179 und erreichte im ersten Friedensjahre (1919) die seit 1906 dritthöchste Ziffer von 1349 Aufführungen. Und das abgelaufene Jahr 1920 bleibt mit seinen 1622 Aufführungen nur ganz wenig hinter der Höchstziffer von 1906 zurück.

Beachtenswert ist dabei, daß diese hohen Spielzahlen nicht

etwa, wie in England, durch die Aufführung ein und desselben Stückes an demselben Theater erreicht sind; sondern es handelt sich dabei um 21—28 Dramen, d. h. zwei Drittel aller Shakespeare-Stücke erscheinen alljährlich auf der deutschen Bühne. Und nicht in einer einzigen Stadt, wie in England, konzentrieren sich diese Aufführungen, sondern 140—170 deutsche Städte sind regelmäßig an dieser Shakespeare-Pflege beteiligt.

Die Bedeutung dieser Zahlen würde uns noch stärker zum Bewußtsein kommen, wenn wir in der Lage wären, die englischen Spielzahlen zum Vergleich daneben zu stellen. Dies ist aber leider nicht möglich, da eine englische Schauspielstatistik nicht vorhanden ist. Aber jeder, der nur einigermaßen England kennt, weiß, daß dort nicht viel mehr als die Hälfte der in Deutschland gespielten Stücke überhaupt auf der Bühne erscheint, und daß die Gesamtzahl der Shakespeare-Aufführungen in ganz England kaum wenige Hundert im Jahresdurchschnitt überschreitet. Erschwerend kommt hinzu, daß, was die künstlerische Höhe betrifft, die englischen Aufführungen auch nicht annähernd das Niveau der besten deutschen erreichen, namentlich nicht in der Bühnen-Inszenierung, und zum Teil auch nicht in den schauspielerischen Leistungen, so sehr wir auch in Einzelheiten die Überlegenheit der englischen Schauspieler anerkennen wollen. Der geringen künstlerischen Pflege Shakespeare's entspricht, daß England es bis zum heutigen Tage nicht zu einem Shakespeare-Jahrbuche und einer dauernd tätigen Shakespeare-Gesellschaft gebracht hat, wenn auch von 1841—53 und 1874—94 solche Gesellschaften zeitweilig bestanden haben.

Noch günstiger wird das Bild für Deutschland, wenn wir unsere Blicke nach Frankreich, Italien oder Rußland richten. Frankreich z. B. besitzt zwar auch einige Übersetzungen Shakespeare'scher Stücke. Aber trotz aller Bewunderungsanwandlungen der Romantiker, namentlich Chateaubriand's, der Frau v. Staël und Victor Hugo's, steht die große Menge der Gebildeten doch heute noch auf dem Standpunkt von Voltaire, der am 19. Juli 1776 an den Grafen d'Argental schreiben konnte, Shakespeare sei ein «Barbar» und seine Werke «ein großer Misthaufen» mit einigen Perlen darin. Ganz in Übereinstimmung hiermit erklärte kurz vor dem Kriege einer der angesehensten französischen Kritiker, George Pellissier, Shakespeare sei ein schlechter Dramatiker, dem jede Erfindungsgabe fehle, dessen Pathos an Melodrama, dessen Komik an die Farce streife, der weder materielle noch moralische

Wahrheiten beachte und Effekthascherei und Deklamation statt psychologischer Analyse biete, — kurz, dessen Werk ein «wirrer Plunderhaufen» sei, der dem romanischen Geiste der «harmonischen Ordnung» nichts zu sagen habe. Daß danach Shakespeare dem französischen Geiste völlig fremd bleiben mußte und auf der französischen Bühne auch nicht in bescheidenstem Umfange Fuß fassen konnte, ist klar und kann auch nicht durch jene Phrasentelegramme widerlegt werden, die das englische und das französische Staatsoberhaupt zum 300-jährigen Todestage Shakespeare's ausgetauscht haben. Auch die französische Wissenschaft hat sich kaum um Shakespeare gekümmert, so daß man ein Shakespeare-Spezialist sein kann, ohne ein französisches Buch auf seinem Borde zu haben.

Nun zu unserer Hauptfrage, der Erklärung[1]) der merkwürdigen Tatsache, daß Shakespeare in Deutschland ein lebendigerer Kulturfaktor ist als in seinem eigenen Vaterlande. Äußere wie innere Gründe haben dabei zusammengewirkt.

Zu den äußeren Ursachen müssen wir zunächst rechnen die bekannte Erscheinung, daß das geistige Bildungsniveau in Deutschland ein durchschnittlich sehr viel höheres ist als in England. Hierzu kommt, daß das deutsche Bildungsideal seit unserer großen Klassikerperiode eine ausgesprochen literarisch-ästhetische und historische Richtung erhalten hat, also gerade jene Richtung, die in England besonders gering bewertet wird. Es kann und soll dabei — hier, wie im folgenden, wo wir deutsche und englische Kulturerscheinungen einander gegenüberzustellen haben — nicht das Für und Wider der beiderseitigen Einrichtungen erörtert werden. Aber eins ist ohne weiteres klar, daß die wesentlich

[1]) In England freilich, wo man auf Grund eines Vortragsreferates in der «Times» (vom 23. April 1921) sich über meine Aufstellungen weidlich entrüstet hat (vgl. Times vom 25. April, Saturday Westminster Gazette vom 7. Mai, Oxford Magazine vom 5. und 12. Mai, New York Times vom 15. Mai), glaubt man wie üblich in solchen Fällen mit mehr oder weniger guten Witzen über die unbequeme Tatsache hinwegkommen zu können. Selbst ein Gelehrter wie Sidney Lee weiß auf meine Aufforderung (in der «Times» vom 7. Mai), keine bessere Erklärung zu geben, nur zu antworten: Da eine Übersetzung das Original nur unvollkommen wiedergäbe, bedeute eine einzige Shakespeare-Aufführung in England unendlich viel mehr als so und so viele Aufführungen in Deutschland (Times von 9. Mai), — eine Begründung, wie sie ein deutscher Gelehrter einem deutschen Publikum wohl nicht vorzusetzen wagen dürfte. Ein bekannter englischer Schauspieler aber schrieb mir: «Alas, your speech is only too true»; er habe seit unserem Zusammensein Anfang 1914 nur etwa 50 mal den Othello gespielt, aber über 2000 mal in «Chu Chin Chu»!

literarisch-ästhetische Kultur Deutschlands einen viel günstigeren Boden für jegliche Kunstpflege abgeben muß als die Kultur Englands, die in der Erweckung eines nüchtern-praktischen Sinnes, in der Ausbildung des Charakters und der Ertüchtigung für die Anforderungen des praktischen Lebens die Hauptziele aller Menschenbildnerei sieht und dadurch in weitem Umfange eine auffallende Gleichgültigkeit, ja Geringschätzung gegen alle Geisteskultur und besonders die Dichtkunst erzeugt hat. Ein Land, in dem ein berühmter General, wie Baden-Powell, öffentlich gestehen durfte, daß alles, was er von englischer Geschichte wisse, er im Kino gelernt habe, — ein Land, in dem selbst ein Mann wie Randolph Churchill, der Sprößling eines der feinsten Aristokratengeschlechter, das berühmteste Stück des berühmtesten englischen Dichters so wenig kennt, daß er, aus einer Hamlet-Vorstellung herausgerufen, des andern Tages den ihm begegnenden Hamlet-Darsteller, den bekannten Sir Henry Irving, fragen mußte, wie das Stück eigentlich zu Ende gehe, ein solches Land ist kein guter Nährboden für die Pflege eines so tiefen Dichters, wie William Shakespeare. Ein bitter-ernster Spott war es daher, wenn Bernhard Shaw 1916 auf eine Umfrage der «Westminster Gazette» hin antwortete: «Ich meine, wir sollten die Dreijahrhundertfeier für Shakespeare lieber Berlin überlassen», weil eine «Sport- und Handelsnation», wie die englische, sich «lächerlich macht, wenn sie Bewunderung für Shakespeare und seine Kunst heuchelt, die sie in Wirklichkeit nicht empfindet».

Eine gewisse Entschuldigung für die geringe Shakespeare-Pflege in England liegt allerdings in den Schwierigkeiten, welche das sprachliche Gewand des Dichters dem modernen Engländer bereitet. Denn wir dürfen nicht vergessen, daß dem Engländer, der seinen Dichter im Original liest, Shakespeare in der stark veralteten und darum schwerverständlichen Sprache des 16. Jahrhunderts entgegentritt, während wir Deutsche ihn dank der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung in der allen geläufigen Sprachform unserer großen Klassikerzeit lesen. Der Deutsche, wenn er auch nur Volksschulbildung besitzt, findet in seinem Shakespeare höchstens gedankliche, aber keinerlei rein sprachliche Schwierigkeiten, während der Engländer, auch der feingebildetste, Shakespeare nur noch mit Hilfe eines Wörterbuches oder Kommentares verstehen kann. Wie groß die Schwierigkeiten sind, die das reinsprachliche Verständnis der Shakespeare-Dramen dem heutigen

Engländer bereitet, machen wir Deutschen uns gemeinhin nicht genügend klar, weil wir keinen ganz gleichen Fall in unserer eigenen Literatur haben. Denn Hans Sachs, der sich allenfalls zum Vergleich herbeiziehen ließe, bietet mit seiner schlicht-bürgerlichen, einfachen Sprache doch nicht annähernd die gleichen Schwierigkeiten. Shakespeare's Sprache ist aber für den heutigen Engländer so schwer verständlich wegen ihres stark archaischen Charakters. Archaisch klingt den Heutigen Shakespeare — abgesehen natürlich von der Aussprache, die ja stets jetzt modernisiert wird — durch seine Formenlehre, seine Syntax und seinen Wortgebrauch. Archaischer als die meisten seiner Zeitgenossen, wie z. B. Bacon, da diese sich den fortschrittlichen, stärker von der Antike beeinflußten Strömungen in Syntax und Wortgebrauch angeschlossen haben, während Shakespeare, das Kind der halbländlichen Provinzstadt, an der volkstümlich-mittelalterlichen Sprachform zäher festhielt. Man kann kaum zwei oder drei Verse bei Shakespeare lesen, ohne auf etwas zu stoßen, das der heutige Engländer nicht mehr so sagen würde, wobei allerdings zu beachten ist, daß der literarisch gebildete Engländer stärker an solche Archaismen gewöhnt ist, weil die englische Dichtersprache — nicht zum wenigsten unter dem Einflusse von Spenser, Shakespeare und Milton — bis zum heutigen Tage wesentlich archaischer geblieben ist als die deutsche. In welchem Grade der Wortschatz Shakespeare's für den modernen Engländer erklärungsbedürftig geworden ist, kann man erfahren aus den Glossaren, die den modernen englischen Shakespeare-Ausgaben beigegeben sind. Danach ergibt sich, daß z. B. im «Macbeth» mit seinen 2085 Versen 427 erklärungsbedürftige Wörter enthalten sind. Das bedeutet aber, daß im «Macbeth» in jeder 4. oder 5. Zeile ein Wort begegnet, das entweder heute überhaupt nicht mehr gebräuchlich ist oder in einer veralteten Bedeutung verwendet ist. Und dabei sind die syntaktischen Schwierigkeiten nicht einmal miteingerechnet. Das beste der englischen Shakespeare-Wörterbücher, das von Onions (1911), hält es für nötig, 10000 Wörter dem heutigen Engländer zu erklären. Wenn es richtig, daß, wie ich auf Grund von Alexander Schmidt's Shakespeare-Wörterbuch ausgerechnet habe, Shakespeare im Ganzen etwa 24000 Wörter[1]) verwendet — Max Müller's Schätzung auf nur 15000 ist ganz

[1]) Für Storm hat A. Procksch, Germanisch-romanische Monatsschrift VI (1914) S. 544 einen Wortschatz von 22421 Wörtern gezählt, was gut zu obigem passen würde.

sicher zu niedrig —, so würde danach fast die Hälfte seines Wortschatzes vom heutigen Gebrauche Abweichendes bieten. Dies erklärt zur Genüge, warum die Shakespeare-Lektüre, auch abgesehen von der rhetorischen, stark überladenen, oft an's Barocke streifenden, ganz vom Affekt beherrschten Ausdrucksweise, dem Engländer so große Schwierigkeiten bereitet, daß eigentlich ein besonderes Studium zu ihrem vollen Verständnis nötig ist.

Wie günstig ist demgegenüber der deutsche Shakespeare-Freund gestellt, der den Renaissance-Dichter in einer modernen deutschen Übersetzung liest, deren Verständnis trotz mancher Härten und Unebenheiten ihm sprachlich jedenfalls keinerlei Mühe verursacht. Sind doch alle Steine des Anstoßes, über die der Engländer stolpern muß, durch die Übersetzung aus dem Wege geräumt. Nicht nur, daß ihm die Wortwahl, die syntaktische und semantische Verwendung der Wörter und ihre Form keinerlei Rätsel aufgeben, auch viele Dunkelheiten des Ausdruckes, deren Deutung im englischen Original selbst dem Shakespeare-Forscher Kopfzerbrechen macht, sind vom Übersetzer in irgendeiner Weise — vielleicht falsch, aber jedenfalls eindeutig — erklärt und dadurch beseitigt. Denn jede Übersetzung ist zugleich auch eine Interpretation. Die vielen Stellen, wo das englische Original überhaupt nicht mit Sicherheit gedeutet werden kann, bieten dem deutschen Leser keinerlei Anstoß, weil sich der Übersetzer stillschweigend für irgendeine Deutung entschieden hat. Wir lesen statt des rätselhaften «miching malicho» in unserem «Hamlet» das klare «spitzbübische Munkelei» und statt des zweifelhaften «hebenon» das einfache «Bilsenkraut», wobei es für unsere Frage natürlich gleichgültig ist, daß das erstere vielleicht annähernd richtig, das letztere wahrscheinlich falsch ist. Um ein zusammenhängendes Textbeispiel zu geben, wählen wir auf gut Glück die erste Szene des heute Abend zur Aufführung kommenden Stückes «Was Ihr wollt». Hier finden sich in den ersten 40 Versen gleich 15 Besonderheiten im Original, die dem Engländer erklärt werden müssen, dem Deutschen aber keinerlei Schwierigkeiten bereiten. Niemand von uns stutzt bei dem Verse «Verzeiht, mein Fürst, ich ward nicht vorgelassen». Aber das englische «So please my lord, I might not be admitted» ist nicht ohne weiteres verständlich, weil es in archaischer Weise das Wörtchen «so» als Konjunktion für «wenn» und das Hilfsverb «might» für ein physisches Können verwendet, bei «please» das formale Subjekt «es» unausgedrückt läßt

und die kaum mehr übliche Optativform gebraucht. Das deutsche «Der Himmel selbst, bis sieben Jahr' verglüht, soll ihr Gesicht nicht ohne Hülle schau'n» ist völlig klar, wenn auch das Partizip «verglüht» eine Fehlübersetzung darstellt oder zum mindesten den Gedanken anders wendet. Aber das englische «The element itself, till seven years heat» bedarf dringend der Erläuterung, dahin gehend, daß «element» hier wie oft bei Shakespeare «Himmel» bedeutet, und daß «heat» entweder als Substantiv «Hitze» oder als archaisches Partizip «erhitzt» gefaßt werden muß, wobei allerdings in jedem Fall der Sinn nicht sonderlich klar herauskommt. Wenn wir so die Erleichterungen betonen, die die Übersetzung für das Verständnis bietet, so wollen wir doch nicht unterlassen, daran zu erinnern, wieviel von der Sinntiefe und -weite, vom sprachlichen Schmuck und anderen formalen Schönheiten, namentlich rhythmisch-melodischer und assoziativer Art, jeder Übersetzer opfern muß, besonders der deutsche Übersetzer englischer Verse, der nie hoffen kann, den Gedanken- und Vorstellungsreichtum der zahlreichen englischen Einsilber mit seiner vielsilbigen deutschen Sprache in das gleiche knappe Versbett einzufangen.

Zu den äußeren Gründen gesellen sich eine Reihe schwerwiegender i n n e r e r, die sich dahin zusammenfassen lassen, daß Shakespeare in seinem Denken und Empfinden im allgemeinen dem heutigen Deutschen näher steht als seinen heutigen Landsleuten. Das mag auf den ersten Augenblick sonderbar, ja kaum glaublich erscheinen. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß zwischen Shakespeare und dem heutigen Engländer jene gewaltigen Umwälzungen in der Gesamtphysiognomie des englischen Lebens liegen, welche das 17. Jahrhundert herbeigeführt hat. Jene großen Kämpfe politischer, geistig-religiöser und wirtschaftlicher Art, welche das ganze 17. Jahrhundert durchziehen, haben den Nationalcharakter des Engländers von Grund auf verändert und ihm erst jene Züge verliehen, welche wir heute als die besonders charakteristischen empfinden. Erst im 17. Jahrhundert ist die aristokratische Kultur der Renaissance-Zeit in eine bürgerlich-demokratische verwandelt. Erst im 17. Jahrhundert ist die Welt- und Lebensfreude des Elisabethaners von der puritanischen Weltanschauung erdrückt worden. Erst im 17. Jahrhundert ist das englische Volk zu einer ausgesprochenen Handelsnation geworden.

Die heftigen Verfassungs- und Machtkämpfe zwischen den ab-

solutistischen Tudor-Königen und dem emporstrebenden Bürgerstande hatten im Laufe des 17. Jahrhunderts den zu Shakespeare's Zeit noch herrschenden Absolutismus gestürzt und zunächst zu einer konstitutionellen Monarchie, bald darauf, zu Anfang des 18. Jahrhunderts, zu dem parlamentarisch-demokratischen Regierungssystem geführt, welches für das moderne England so ganz besonders charakteristisch ist.

Das zur Macht gelangte Bürgertum setzte es durch, daß seine puritanische Weltanschauung die herrschende, sozusagen die offizielle Lebensanschauung in England wurde und bis zum heutigen Tage geblieben ist. Und das bedeutet eine Lebensanschauung mit einer harten Auffassung des Verhältnisses zwischen Gott und dem Menschen, mit kühl-verstandesmäßigen, scharf zugespitzten calvinistischen Lehr- und Glaubenssätzen, mit einem finsteren Haß gegen alle Welt- und Lebensfreude, mit einer strengen, starren und engherzigen Ethik, die merkwürdigerweise mehr auf die Wahrung des äußeren Scheines als auf die innere Gesinnung ausgeht und dadurch dem englischen Volke bis zum heutigen Tage jene übertriebene Wertschätzung der Beachtung äußerer Formen eingepflanzt hat, die der Nicht-Engländer so leicht als Heuchelei empfindet. Und gerade diese finstere und engherzige puritanische Lebensauffassung ist es, die den schärfsten Gegensatz zu der Geistesfreiheit, Aufgeschlossenheit und Lebensfreude der Shakespeare-Zeit darstellt, zu jenem «merry old England», das dem heutigen Engländer so unverständlich geworden ist, daß ein bekannter englischer Literat, E. C. Brewer (1870), allen Ernstes hat meinen können, jenes «merry» bedeute hier nicht «lustig», sondern sei das altenglische Wort «mære» (berühmt), was natürlich unmöglich ist. Diese puritanische Lebensauffassung ist daher auch, wie wir sehen werden, der Hauptgrund, weshalb der Renaissance-Künstler Shakespeare dem modernen Engländer innerlich nicht mehr liegt.

Endlich hat erst im 17. Jahrhundert nach Besiegung der Spanier, Holländer und später auch der Franzosen England jene Herrschaft zur See und damit die Herrschaft über den Welthandel erlangt, welche die Engländer zum eigentlichen Handelsvolk gemacht haben. Und damit sind die Ideale und Anschauungen des Handelsstandes so stark unter dem englischen Volke verbreitet worden, daß sowohl die guten wie die schlechten Seiten des kaufmännischen Geistes heutzutage einen integrierenden Bestandteil des englischen Nationalcharakters bilden, und in der Gesamtphysio-

gnomic des englischen Volkes ebenso der Kaufmannstypus vorherrscht, wie im deutschen Volke — bisher wenigstens — der des Beamten. Und in diesem Sinne hat auch Napoleon recht, wenn er mit einem von Adam Smith erborgten Ausdrucke die Engländer eine «Nation von Krämern» nannte. Daß übrigens Handelsgeist und puritanische Weltanschauung sich gut miteinander vertragen, läßt sich nicht nur praktisch demonstrieren — das englische Industriezentrum ist ja zugleich der Hauptherd des Puritanismus —, sondern auch, wie uns Max Weber gezeigt hat, theoretisch einwandfrei erklären.

Natürlich soll damit nicht gesagt sein, daß die große Umwälzung der Puritanerzeit alle Charakteranlagen des Engländers verändert habe. Es gibt Züge genug, die sich seit der Renaissance, ja seit der angelsächsischen Zeit ziemlich unverändert im englischen Volkscharakter erhalten haben und daher ebensowohl bei Shakespeare wie beim modernen Engländer zum Vorschein kommen. Zwei derselben will ich nennen, weil sie für das Gesamtbild Shakespeare's von grundlegender Bedeutung sind und gerade einen Gegenpol zum deutschen Geist darstellen. Wie die ganze Renaissance-Zeit und auch noch das moderne Engländertum, ist Shakespeare im Gegensatz zum Deutschen im wesentlichen empirisch-induktiv veranlagt: seine Erkenntnis von Leben und Welt hat er durch Beobachtung und Erfahrung gewonnen. Ja, die Größe seines dichterischen Schaffens beruht letzten Endes auf seiner ganz außergewöhnlichen Energie der Wahrnehmung, auf seiner ganz außerordentlichen Beobachtungsgabe. Er ist daher mehr objektiver Gestaltungsdichter als subjektiver Ausdrucksdichter, wenn er auch das objektiv Wahrgenommene mit Subjektivem, Eigenem harmonisch vermischt, also, kunstpsychologisch gesprochen, idealisiert. Weiter ist Shakespeare, wie das ganze Renaissance-Zeitalter, vorwiegend voluntaristisch gerichtet, d. h. es ist ihm, wie auch dem heutigen Durchschnitts-Engländer, der Wille die Grundfunktion des seelischen Lebens. Und so ließen sich noch andere Einzelzüge nennen, die Shakespeare mit dem modernen Engländer gemein hat.

Fragen wir nun, inwiefern Shakespeare und das englische Volkstum des 16. Jahrhunderts uns Deutschen näher stehen als dem heutigen Engländer, so läßt sich im einzelnen da folgendes sagen.

Zunächst ist Shakespeare, wie der Deutsche, zweifellos viel mehr Idealist, als es der Durchschnitts-Engländer von heute zu sein

pflegt, der ganz und gar zum Realismus, wenn nicht gar zum Materialismus hinneigt. Shakespeare ist, obgleich im Leben ein guter Geschäftsmann, in seiner Dichtung durchaus auf das Geistige, das Gedankliche gerichtet. Natürlich soll damit nicht gesagt sein, daß er ein systematischer Denker oder etwa gar ein Theoretiker gewesen sei. Nein, Shakespeare war kein Philosoph; und ich halte es für müßige Spielerei, mit solchen philosophischen Problemen wie Materialismus und Dualismus, Idealität von Raum und Zeit, oder Relativität von Sittlichkeit und Recht an Shakespeare heranzutreten, selbst wenn hie und da eine gewiß nur intuitiv gelungene Formulierung des Dichters Antwort auf solche Fragestellung zu geben scheint. Im Gegenteil müssen wir betonen, daß Shakespeare nicht einmal ein logisch geschlossenes System einer Weltauffassung im philosophischen Sinne sich erarbeitet hat. Daran hinderte ihn schon eine seiner größten Gaben: das Vermögen seiner Phantasie, sich als Dichter wie als Schauspieler in die allerverschiedensten Individualitäten hineinzudenken und einzufühlen, und Welt und Leben von den mannigfaltigsten Gesichtspunkten aus zu betrachten. Shakespeare war eben, wie wir vorhin sahen, Empiriker. Aber so stark letzteres betont werden mag, wir dürfen nicht vergessen hinzuzufügen, daß Shakespeare nicht ein Erfahrungsmensch von jener naiven Art war, wie die Mehrzahl seiner heutigen Landsleute, sondern ein stark reflektierender Empiriker. Viel hat er sicherlich, wie auch Dilthey zugibt, über «die großen Zusammenhänge von Charakter, Leidenschaft und Schicksal im menschlichen Leben» nachgedacht und dadurch jene wunderbar tiefen Einsichten in das Wirken von Ursache und Folge im Menschenleben gewonnen, die wir heute trotz aller Verfeinerung der wissenschaftlichen Psychologie in seinem Werke noch bewundern. Dieser idealistisch-reflektierende Einschlag in Shakespeare's Dramen spricht aber den deutschen Theaterbesucher weit leichter und stärker an als den Durchschnitts-Engländer, weil wir Deutsche durch unsere ganze Dramatik des 18. und 19. Jahrhunderts gewöhnt und erzogen sind, tiefe und nicht immer einfach formulierte Gedankengänge von der Bühne herab zu vernehmen, während der Engländer nicht viel mehr als Amüsement vom Theater erwartet.

Schauen wir nun auf den Inhalt von Shakespeare's Denken, so finden wir das gleiche Verhältnis. Wir Deutsche sind an jene Freiheit und Individualität des Denkens gewöhnt, wie sie uns bei Shakespeare entgegentritt. Auch wo es sich um uns fremde, ja

unannehmbare, nur aus der Gedankenwelt des 16. Jahrhunderts erklärbare Auffassungen der Dinge und menschlichen Verhältnisse handelt, bewähren wir die Gabe verständnisvoller Einfühlung in das Andersartige. Der moderne Engländer dagegen, der in seinem Denken völlig im Banne der Tradition und der Konvention liegt, vermag sich nur sehr schwer im elisabethanischen Milieu gedanklich zurecht zu finden und erschrickt wohl gar vor mancher Unkonventionalität und Renaissance-Kühnheit unseres Dichters. Denn im Denken ist der heutige Engländer Kollektivist, der Deutsche dagegen, gleich Shakespeare, Individualist, so sehr umgekehrt auf dem Gebiet des Einzelwollens der Engländer Individualist und der Deutsche Kollektivist ist. Nur wo es sich um einen Gesamtwillen einer Gruppe oder etwa des ganzen Volkes handelt, vermag der Engländer seinen Willensindividualismus im Interesse der Gesamtheit zurückzustellen, während der Deutsche leider auch hier durch sein individualistisches Denken an einer Gesamtwillensbildung verhindert wird.

Damit hängt eine weitere Übereinstimmung zwischen Shakespeare und dem Deutschen zusammen: die Aufgeschlossenheit, das offene Auge für fremdes Volkstum, wie es, im Gegensatz zu heutzutage, das elisabethanische England noch besaß, wo sich ein Mann wie Gabriel Harvey, der bekannte Mediziner und Arzt, noch freuen konnte, nach Auftreten und Sprache für einen geborenen Italiener gehalten zu werden, was der moderne Engländer eher als eine Beleidigung auffassen würde. Das massenhafte Einströmen ausländischer, besonders italienischer, französischer und spanischer Kulturelemente tritt uns in den Werken Shakespeare's auf Schritt und Tritt entgegen. Ja, es herrscht dort eine fast kindliche Freude an ausländischem Aufputz, wie etwa mit solchen Phrasen, wie «bon jour», «pardonnez-moi», oder italienischem «basta», «mi pardonate», «con tutto il cuore», oder spanischem «diablo», «pocas palabras» usw. Ganze Stellen und Rollen werden französisch gegeben, wie jene englische Unterrichtszene zwischen der französischen Prinzessin Catherine und ihrer Hofdame in «Heinrich V.» In einem anderen Stücke, dem ersten Teil von «Heinrich IV.», tritt eine Walliserin auf, die des Englischen unkundige Lady Mortimer, Tochter des mächtigen Walliser Barons Owain Glyndwr, die zu ihrem Mann nur in kymrischer Sprache redet, ohne freilich von ihm verstanden zu werden. Der wallisische Text ist uns allerdings in keinem der alten Drucke überliefert. Ich kann mir aber nicht denken, daß der Dichter das

Ausfüllen dieser Stellen dem Belieben des Schauspielers überlassen haben sollte, sondern meine, daß Shakespeare's Manuskript hier den wallisischen Text ebenso enthalten haben muß, wie ihn uns die Druckausgaben von Ben Jonson's Maske «In Honour of Wales», der Komödie von der «Geduldigen Griseldis» und acht weiterer Dramen jener Zeit noch heute bieten. Shakespeare's Drucker oder die Stenographen, die das Drama während der Aufführung aufgezeichnet haben, mögen die ihnen unverständlichen Stellen fortgelassen haben, wie der Drucker der ersten Quarto von Spenser's «Feenkönigin» ein paar kymrische Worte (II, 10, 24) übergangen hat, die erst in der zweiten Ausgabe dann nachgetragen sind. Ich schöpfe übrigens aus dieser Sachlage ein Argument gegen die neue Theorie von Pollard, daß Shakespeare's Dramen (auch in den Quartausgaben) doch nach seinen Originalmanuskripten gedruckt seien.

Weiter finden wir noch keine Spur von jener hochmütigen Überhebung über alles Fremde bei Shakespeare, die so charakteristisch für den heutigen Engländer ist; und auch dies erhöht nur unsere Sympathie für ihn. Zwar hat man geglaubt, solch nationalen Hochmut in der Art sehen zu sollen, wie er die Jungfrau von Orléans und das französische Heer in «Heinrich VI.» schildert. Indes ist es nicht eigentlich nationale Überhebung, sondern Haß gegen den Erbfeind, der ihn veranlaßt, die Franzosen so feige, so verschlagen und hinterlistig darzustellen, die Jeanne d'Arc weit über die Tradition der elisabethanischen Hofhistoriographie hinaus zu einem so verächtlichen Zerrbild zu machen. Freilich, glühender Patriotismus bricht auch bei Shakespeare bei jeder Gelegenheit in beredten Worten hervor, doch nie in jener bornierten, den Nicht-Engländer verletzenden Form, wie das heutzutage, und schon vor dem Kriege, so leicht in England der Fall ist. Zudem hat sein Nationalgefühl, wie bei uns Deutschen, mehr die Form des Heimatgefühls, wie z. B. in jenem herrlichen Loblied auf das starke, seeumwallte, glückliche Eiland, das dem sterbenden Herzog von Lancaster in den Mund gelegt ist. Daß noch nichts von dem aggressiven Imperialismus des modernen England bei Shakespeare zu verspüren ist, braucht kaum besonders betont zu werden.

Dieselbe Freiheit zeigt Shakespeare auf dem Gebiet des religiösen Denkens, während auch hier wieder der moderne Engländer ganz in den Banden der Sitte und Tradition eingeschlossen ist. Der Durchschnitts-Engländer von heute hält sich an die Lehrsätze und gottesdienstlichen Formen seiner anglikanischen Staats-

kirche, ohne über ihren Sinn und ihre Berechtigung weiter nachzudenken. Morgenandacht, Kirchenbesuch, regelmäßiges Gebet und Bibellesen sind ihm zu mechanischen Übungen, zur Erfüllung gesellschaftlicher Formen geworden. Ohne Kirchenbesuch kein rechter gesellschaftlicher Verkehr. Kirchenbesuch daher sogar ein offizieller Programmpunkt wissenschaftlicher Kongresse, wie wir dies bei dem internationalen Historikerkongreß in London erlebten. Auch hier steht uns Deutschen Shakespeare wiederum näher, da er, wie wir, von solch formaler Religionsübung noch nichts weiß. Als echter Renaissance-Mensch denkt er sich das Leben losgelöst von der Autorität irgendeiner Kirche, auch losgelöst von der direkten Leitung einer höheren göttlichen Macht. Der Mensch erscheint bei ihm auf sich selbst gestellt, folgt seinem eigenen Willen und seinen Trieben und schafft sich selbst sein Lebensschicksal. Den geschichtlich gewordenen Formen der Religionsübung steht Shakespeare daher mit solcher Freiheit, solcher Duldsamkeit gegenüber, daß man nicht mehr sagen kann, in welchem Glaubensbekenntnis er eigentlich groß geworden ist, und deshalb — vielleicht mit Recht — von religiösem Indifferentismus bei ihm gesprochen hat. Diese religiöse Freiheit, die den heutigen Engländer erschreckt — wenigstens offen zur Schau tragen darf man sie nicht —, entspricht aber wieder der habituellen geistigen Haltung eines großen Teiles des deutschen Volkes und wirkt darum nicht störend, sondern eher sympathisch auf uns.

Ein Gleiches gilt von Shakespeare's politischem Denken. Verglichen mit dem leidenschaftlichen politischen Sinn des modernen Engländers, mutet uns Shakespeare verhältnismäßig wenig politisch interessiert an. Das schließt natürlich nicht aus, daß wir aus den englischen Staatsschicksalen, die er uns in so heiß pulsierendem Leben in seinen Historienzyklen vor Augen rückt, nicht sehr viel für unsere staatsbürgerliche Erziehung lernen könnten, namentlich für die Bedeutung der Führerpersönlichkeit und der Herrschaft des Rechts im Staate. Aber im Blickpunkt seines Interesses steht auch hier das rein Menschliche seiner Gestalten. Die Kämpfe zwischen Königtum und Adel werden nirgendwo politisch motiviert, sondern nur persönlich-individuell. Shakespeare ist auch hier individual-philosophischer Biograph, nicht Politiker oder gar Historiker. Keine Rolle spielen bei ihm die heftigen Verfassungskämpfe, die das ganze englische Hochmittelalter durchtobten. Keinerlei Notiz nimmt er von den Parteigegensätzen und

-Streitigkeiten seiner Zeit, nicht einmal von dem theaterfeindlichen Puritanertum. Und dies ist um so beachtenswerter, als uns sein «Heinrich VIII.» doch zeigt, daß er keineswegs teilnahmlos den sozialen Schichtungen seiner Zeit gegenüberstand. Das Drama «Heinrich VIII.» läßt uns vielmehr erkennen, daß er mit seinen Interessen und Anschauungen auf seiten der Gentry stand, jener aus dem niedern Adel und dem wohlhabenden Bürgertum zusammengewachsenen sozialen Schicht, die den eigentlichen Kern seines Theaterpublikums bildete, die eigentlichen Adressaten seiner Dramen war. Politische Tendenz eines Dramas, wie es damals nicht selten und heute so beliebt ist, kennt Shakespeare nicht. Daß die Frage der Thronfolge, die unter Elisabeth stark die öffentliche Meinung bewegte, auch in seinen Dramen eine gewisse Rolle spielt, kann kaum dahin gerechnet werden. Dieses Fehlen politischer Probleme und Tendenzen aber macht uns Deutschen Shakespeare's Kunst nur um so lieber und werter, während der Engländer, der eigentlich alles, auch seine Shakespeare-Feiern, vom politischen Standpunkte aus betrachtet und bewertet[1]), sicherlich keinen Vorzug darin sieht.

Weiter kommt hinzu, daß Shakespeare's Staatsauffassung der unseren verwandter ist als der modern-englischen. Denn Shakespeare ist ein überzeugter Anhänger der Monarchie und zwar in der Form des verfassungsmäßigen Absolutismus. Solche Staatsform der Einzelherrschaft steht aber in Wirklichkeit viel weiter entfernt von dem modernen englischen Parlamentarismus mit seinem Scheinkönigtum als von unseren deutschen Regierungsformen, sowohl dem früheren konstitutionellen Königtume wie unserem jetzigen republikanischen Pseudoparlamentarismus mit seiner Despotie der Parteifunktionäre. Shakespeare's Staatsauffassung mutet daher den modernen Engländer fremdartig an. Ja, in einem Drama, «Coriolan», tritt Shakespeare's antiparlamentarische Stellungnahme, seine Verachtung gegen den Wankelmut und den Unverstand der großen Menge so stark hervor, daß in England und in Amerika das Stück kaum mehr auf dem Theater erscheinen kann.

Shakespeare's monarchisches Empfinden betont gern das Legitimitätsprinzip. Wenn man aber aus «Richard II.» hat folgern wollen, daß Shakespeare ein Gegner des Gottesgnadentums ge-

[1]) Vgl. M. Förster, Die Shakespeare-Feier in Stratford-upon-Avon, in der «Weimarischen Zeitung» vom 23. April 1914.

wesen sei, so handelt es sich hier doch um ein ganz anderes Problem, das auch die damaligen Staatsrechtlehrer, wie den berühmten Jean Bodin (1530—96), mit dem Shakespeare's Staatsauffassung auch sonst übereinstimmt, lebhaft beschäftigt hat. Nämlich: dem Gottesgnadentum des Königs entspricht als Korrelat die Pflicht des Königs gegen das göttliche und das natürliche Recht. Was soll geschehen, wenn der König dieses verletzt? Absetzung durch eine Volksversammlung, antwortet Shakespeare wie die damalige Staatsrechtslehre.

Auf dem Gebiete des Gefühlslebens liegen die Verhältnisse abermals ganz ähnlich. Heute gilt es in England als Grundregel und Hauptziel der Erziehung, daß der Mensch nicht nur seine Leidenschaften, sondern auch seine Gefühle und Empfindungen zurückdrängen muß, um keinen Preis sie affektvoll äußern darf. Bei größter Milde gegen die Kinder läßt man ihnen nie einen Temperamentsausbruch hingehen, sondern schickt sie unerbittlich ins Bett, wenn sie mit dem Fuße aufstampfen. Nicht einmal das Gesicht, die Mienen dürfen die Gemütsbewegung verraten. Daher das Maskenhafte, Undurchdringliche, Versteinerte, das uns aus dem Durchschnittsgesicht des Engländers entgegenspricht. Sogar laute Freude, lautes Lachen ist untersagt. Nur der Ausländer lacht und spricht laut im Restaurant. Ganz anders wieder Shakespeare. Da darf der Mensch seinen Gefühlen und Affekten noch frei die Zügel schießen lassen, ja, sogar seinen wildesten Leidenschaften. Da darf er noch lachen und weinen, sich lärmend freuen und sich heftig beklagen, sich die Haare raufen und vor Schmerz sich auf den Boden werfen. So ist etwas Jugendlich-Überschäumendes, laut-lärmende Freude und übermäßiger Schmerz- und Wutausdruck in Shakespeare's Dramen, dem die gedämpft-vornehme, steif-aristokratische Kultur des heutigen Englands ratlos gegenübersteht, während der Deutsche mit seinem jugendfrischeren Wesen sich noch volles Verständnis dafür bewahrt hat.

Ein Gleiches gilt endlich auch auf dem ethischen Gebiete. Auch hier weiß Shakespeare, wie der Deutsche, noch nichts von jenen engherzigen Schranken, jenem oberflächlichen Formalismus der puritanischen Lebensauffassung, die wie ein Alp auf dem ganzen heutigen englischen Leben lastet. Auch in der Ethik ist Shakespeare wie der Deutsche freier und idealistischer. Als ethischer Idealist schließt der Shakespeare'sche Mensch weniger leicht Kompromisse, wie sie so charakteristisch für den modernen Eng-

länder sind. Nicht die Reflexion, d. h. die verstandesmäßige Überlegung der ethischen Mittel und Zwecke, ist ihm, wie im Mittelalter und bei modernen englischen Moralisten, die Wurzel aller Ethik, sondern der Affekt, die Leidenschaft und der aus ihr entstehende Wille. In dieser echt renaissance-mäßigen Auffassung des menschlichen Tuns wurzeln ja Shakespeare's große Charaktertragödien, die für uns den Gipfel seines künstlerischen Schaffens darstellen. Daß Shakespeare noch nichts von jener häßlichen Moral mit doppeltem Boden für Engländer und Nicht-Engländer weiß, nichts von jenem Utilitarismus und Egoismus, die für das ethische Denken des modernen Engländers so charakteristisch sind, sind weitere Momente, die ihn uns näher bringen.

Künstlerisch endlich steht dem deutschen Geschmacke Shakespeare darin näher — um nur eins zu erwähnen —, daß er seine Kunst völlig frei hält von jenem moralisierenden Beigeschmack, der seit dem 18. Jahrhundert fast alle neuenglische Kunst, Malerei sowohl wie Dichtung, durchzieht.

Überschauen wir das Ganze noch einmal, so finden wir, daß wir Deutsche Shakespeare nicht nur leichter lesen und verstehen vermöge unserer tieferen literarisch-ästhetischen und historischen Bildung und der jedermann bequem zugänglichen deutschen Übersetzung, sondern daß uns auch Shakespeare's Menschen näher stehen durch ihr individuelles Denken, ihren religiösen Freimut, ihre politischen Anschauungen, ihre vorurteilslosere Ethik, ihren künstlerischen Selbstzweck, daß sie uns näher stehen in ihrer jugendlichen Kraftfülle, ihrer Gefühlswärme und gelegentlichen Gefühlsweichheit, ihrer Fähigkeit zum Genuß wie zum Schmerz, kurz, in dem heißeren Blut, das in ihren Adern rollt. Daher ist Shakespeare uns ein Dichter geworden, den wir nicht nur loben und bewundern, sondern den wir lieben, von ganzem Herzen lieben. Und so nahe ist er breiteren Schichten unseres Volkes gerückt, daß ich es wagen durfte, noch mitten im Kriege unseren braven Soldaten und Matrosen draußen im Felde, im fernen halb-asiatischen Charkow und Kiew sowohl wie inmitten der Nordsee auf unseren Panzerriesen und an der belgischen Wasserkante sogar unter dem Donner britischer Kanonen über Shakespeare etwas vorzutragen.

Carlyle hat einmal gesagt, daß Heldenverehrung, d. h. die Fähigkeit, Ehrfurcht zu empfinden vor den Großen der Vergangenheit, die Voraussetzung für jede Kulturblüte sei. Möge das deutsche Volk, das diese Gabe in so hervorragendem Maße an

Shakespeare bewiesen hat, sich diese Fähigkeit der Heldenverehrung bewahren oder wiedergewinnen. Dann wird es ihm auch gelingen, sich das wieder zu erkämpfen, was ihm vor allem nottut: den Zusammenschluß zu einem einigen Volk mit einem einmütigen, festen, nationalen Wollen. Erst wenn das erreicht ist, wird der deutsche Phönix wieder aus der Asche erstehen können; und dann wird sich das deutsche Volk auch den Platz im Rate der Völker wieder erringen, den es kraft seiner Kulturleistungen beanspruchen kann. Daß dies in nicht allzu großer Ferne geschehen möchte, ist der heißeste Wunsch von uns allen.

Bacon, der Philosoph.

Von **Helene Richter.**

I. Experimentelle Empirik [1]).

Bacon ist ganz und gar der Sohn seiner Zeit, der typische Vertreter des auf Wirklichkeit und Persönlichkeit eingestellten Geistes der englischen Renaissance. Er steht auf ihrer Höhe. Er geht nicht über sie hinaus. Das überwältigende Gefühl der Diesseitigkeit verdrängt mit alles über den Haufen werfender Ellbogenkraft die spekulativen Disziplinen, Ethik und Moral. In zwei Lebenskrisen, in denen sein Verhalten den praktischen Beleg zu seiner Philosophie geben könnte, überläßt er sich entschlossen dem opportunistischen Prinzip, unter gegebenen Tatsachen und Verhältnissen die vorteilhaftesten zu wählen und nicht um idealer Möglichkeiten willen den handgreiflichen Nutzen aufs Spiel zu setzen. Im Prozeß des Grafen Essex wird er ein Werkzeug in den Händen der Feinde seines Freundes. Er erfüllt als Staatsbeamter seine Pflicht gegenüber dem Hochverräter, ohne daß die Spur eines menschlichen Konfliktes über diesen Eingriff in das Schicksal des einst nahe Verbundenen ersichtlich würde. Bereits hier drängt sich als Gegenpart Bacon's die Gestalt Montaigne's auf, der (im Anschluß an La Boétie) die Freundschaft als höchste aller menschlichen Beziehungen feiert (De l'amitié), und der Blick gleitet weiter auf Shakespeare's Verherrlichungen der Freundschaft.

[1]) Benützte Ausgabe: The Works of Francis Bacon, Baron of Verulam, Viscount of St. Albans and Lord High Chancellor of England, collected and edited by James Spedding, Robert Lesley Ellis and Douglas Denon Heath; vgl. auch Kuno Fischer, Bacon und seine Nachfolger; Justus von Liebig, Über Francis Bacon von Verulam und die Methode der Naturforschung, 1863; Heinrich von Bamberger, Über Bacon von Verulam, besonders vom medizinischen Standpunkt aus, 1865; Emil Wolff, Francis Bacon und seine Quellen, I 1910.

Der zweite Fall betrifft Bacon's eigenen Prozeß. Es fehlt ihm nicht an der Möglichkeit, sich von der Beschuldigung, daß er als Kanzler Bestechungen zugänglich gewesen, zu rechtfertigen. Aber der König wünscht, daß er von der Verteidigung absehe, die durch unvermeidliche Enthüllungen die Krone bloßstellen würde. Er bürgt mit seinem Fürstenwort für Bacon's Wiedereinsetzung in Ämter und Würden, wenn er sich schweigend verurteilen lasse. Andrerseits ist bei der in der öffentlichen Stimmung herrschenden Gärung der Freispruch selbst im Falle des Unschuldsbeweises zweifelhaft. So wählt Bacon zwischen zwei Leidenswegen den kürzeren und anscheinend günstigeren. Er verzichtet auf die Verteidigung, d. h. auf seine Ehrenrettung aus Gründen der praktischen Lebensklugheit. Seine ethischen Beweggründe erscheinen hier ungefähr denen eines Falstaff nebengeordnet. Sein Genius trägt ihn offenbar nicht wie der Shakespeare's — bewußt oder unbewußt — über die praktischen Forderungen des Augenblicks hinaus zum Allgemein-menschlichen und Dauernd-gültigen. Er ist in viel engeren Schranken als der Dichter der Mann seiner Zeit.

Seiner eigenen Definition nach heißt philosophieren zeitgemäß denken. Mit der Erklärung der Wahrheit als «Tochter der Zeit» entfällt das Trachten nach zeitloser, vorurteilsfreier, absoluter Erkenntnis. Die Philosophie «zeitgemäß» machen, gilt als nächste, dringendste Notwendigkeit. Sie muß zu diesem Zweck mit jenem Geist der Erfindung und Entdeckung erfüllt werden, der unerwartet und in kürzester Frist dem britischen Nationaldasein einen so prächtigen Aufschwung verlieh. Theoretische Geistesarbeit ist nicht als Selbstzweck, sondern erst als Mittel zu einem praktischen Zweck wertvoll. Der Zustand der Welt, die Bedingungen der Zeit stellen der Philosophie ihre Aufgaben (Novum Organon). Indem sie sich ihrer bemächtigt, wird sie zugleich die Leiterin, die Erzieherin jenes Geistes der Erfindung und Entdeckung. Sie verdrängt den Zufall, dem bisher beide preisgegeben waren. Plan und Kunst treten an die Stelle des Glücks. Die experimentelle Erfahrung wird als ausschließliche Grundlage jeder geistigen Betätigung auch der Ausgangspunkt der Philosophie. Das Experiment ist die Sicherstellung sowohl vor Sinnestäuschungen als vor Hirngespinsten. Bacon räumt dem Experiment eine triumphale Alleinherrschaft ein. Dadurch bedeutet sein Werk eine neue Epoche für die Wissenschaft.

Ob und wie weit er ihren tatsächlichen Besitzstand durch sein eigenes unermüdliches Experimentieren wesentlich erweitert hat, kommt hier nicht in Betracht. Die Meinungen der Fachgelehrten gehen darüber auseinander. Für den leitenden Geist seiner Philosophie ist es so wenig entscheidend wie der Umstand, daß er die experimentelle Naturgeschichte, deren Notwendigkeit und ausschließliche wissenschaftliche Berechtigung er mit solcher Entschiedenheit erkennt, nicht selbst zu schreiben vermochte.

Ausschlaggebend bleibt seine Zugrundelegung des Experimentes für jede Art der Erkenntnis und der Ausschluß von Theorien, Hypothesen und Voraussetzungen aus der Naturgeschichte. Die Grundbedingung zum richtigen Verständnis der Natur ist, nach Bacon, daß nichts vorweggenommen, nichts in sie hineingedeutet, sondern alles aus ihr herausgeholt werde. Wahre Naturgeschichte ist Auslegung (interpretatio). Dazu muß der Mensch vor allem seine Vorurteile ablegen.

Diese Vorurteile und falschen Begriffe, die willkürlichen Abstraktionen des Menschengeistes, sind die Gegenpole der göttlichen Ideen, in denen der Schöpfer der Materie seinen Stempel aufgedrückt hat. So stellt Bacon den Urbildern, die er trotz seiner Auflehnung gegen die Überlieferung, wenn auch modifiziert, aus Plato herübernimmt, die menschlichen Trugbilder oder Idole entgegen, deren er viererlei unterscheidet: 1) die aus dem allgemeinen Charakter der menschlichen Natur stammenden (idola tribus), 2) die aus der persönlichen Eigenart, der innersten Höhle der Individualität fließenden (idola specus), 3) die konventionellen Vorurteile, deren Richtlinie die Überlieferung oder der Marktwert der Dinge ist (idola fori), 4) die irrtümlichen Systeme und Regeln, die in der Arena der Wissenschaft mit dem Ansehen von Schulen und Sekten verbreitet werden (idola theatri). Die Idole verhalten sich zur Natur wie Trugschlüsse zur Dialektik. Ihnen gegenüber setzt die Wissenschaft mit dem Zweifel ein. Was nach Abzug aller Idole von der Erfahrung zurückbleibt, ist Erkenntnis oder wahre Beobachtung. Dieses Ziel ist nur auf einem langwierigen, ja, einem nie abgeschlossenen Forschungswege erreichbar, auf dem die negativen Erfahrungen fast nicht weniger bedeuten als die positiven. Denn nur der unausgesetzte Vergleich beider gibt die Möglichkeit an die Hand, durch Sonderung der notwendigen von den zufälligen Bedingungen zum ausnahmslos Gültigen zu gelangen, zum Axiom (Novum Organon, Instauratio magna).

Die Erfahrung ist daher immer aufs neue auf das Experiment zu stellen, das vielfach dem Stoffkreise des Klein- und Alltagslebens entnommen wird. Aus dem ganz Gewöhnlichen bringt es Licht in das Außergewöhnliche. Darum warnt Bacon vor der Verachtung des Gemeinplätzigen, obgleich er dem Einzelding an sich nur geringen Wert beilegt. Die individuelle Art ist nur eine Laune der Natur. Aber sie ist unumgänglich zur Erkenntnis der Gattung.

Wahre Natureinsicht besteht nicht in der Kenntnis zahlloser Abarten, sondern in der Durchleuchtung gewisser allgemeiner oder Kardinaleigenschaften der Natur: des Lichtes, der Schwere, der Dichte, der Flüssigkeit, der Hitze oder Kälte.

So ergibt sich für Bacon als einzige fruchtbare wissenschaftliche Methode die Induktion. Das Ziel muß analytisch in die Mittel zerlegt werden, durch die es erreicht werden kann. Die Entdeckung der Induktion nimmt er aufs entschiedenste und mit einer gewissen geringschätzigen Abwehr des Aristoteles für sich in Anspruch. In der Tat geht er weit über Aristoteles hinaus, da er nicht bei der Ableitung des Weltprinzips aus der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen Halt macht, sondern mittels analytischer Induktion durch Ausscheiden aller unwesentlichen Elemente aus der Körpernatur (natura naturata) die Formnatur (natura naturans) extrahiert. Wird der Prozeß des Ausscheidens zur Genüge fortgeführt, so bleibt das Ding an sich zurück. Das Vordringen von der sinnenfälligen Erscheinung zum inneren Mechanismus, der sie in Gang hält, oder vom Phänomen zu seiner Ursache, bezeichnet Bacon als Interpretation der Natur. Sie ist der Gipfelpunkt der Naturbeobachtung.

Von Spinoza unterscheiden sich Bacon's in ziemlich gleichem Sinne gebrauchte «natura naturans» und «natura naturata» durch die entgegengesetzte Ableitung. Bei Spinoza ist die «natura naturans» das Primäre, die «natura naturata» das Abgeleitete, wie bei Plato das Urbild das Seiende ist, die Wirklichkeit aber nur das Abbild. Bacon dagegen erkennt in der wirklichen Welt das Urbild. Die Philosophie treffe nur ihr Abbild (Cogitata et Visa). Sein Verhältnis zu beiden Philosophen ist also bei scheinbarer Anlehnung tatsächlich ein gegensätzliches. Und ähnlich ist sein Verhältnis zu Shakespeare. Man wäre geneigt, in des Dichters bescheidener Zurückhaltung von subjektiver Willkür gegenüber seinem Stoffkreise, in seiner Neigung, Menschheitsprobleme an Durchschnittscharakteren und alltäglichen Situationen zu entwickeln, an seiner Kenntnis

und Bewertung des Spezifischen und des sachlichen Beiwerks eine Übereinstimmung mit Bacon'schen Grundsätzen zu vermuten (Vermeidung von Idolen, experimentelles Vorgehen, analytische Induktion). Sieht man aber genauer zu, so drängt sich einem die Überzeugung auf, daß ein Bacon's Grundsätzen entsprechendes Vorgehen auf dichterischem Gebiet nur den absolutesten Naturalismus ergeben könnte.

Die Erforschung der Körpernatur weist Bacon der Physik als Gebiet an, die Erforschung der Formnatur der Metaphysik. Doch will er beide nicht als Gegensätze aufgefaßt sehen. Das sogenannte Übernatürliche verrät nur unseren Mangel an Einsicht in die Natur. Bacon legt zwar, wenn er muß, das Geständnis des «ignoramus» ab. Allein die Entsagung des «ignorabimus» ist ihm fremd. Die Forschung steht noch vor ungeahnten Erkenntnismöglichkeiten (Advancement of Learning). Auch darin erweist er sich als echter Sohn der Renaissance, daß er aus dem Fahrwasser des wissenschaftlichen Rationalismus unversehens immer wieder in eine romantische Unterströmung des naiven Wunderglaubens oder des Transzendentalismus gleitet. In seiner Seelentheorie herrscht geradezu ein dualistisches Prinzip. Weil es ihm widerstrebt, die bewußte Geistestätigkeit aus der nämlichen Ursache zu erklären, die das körperliche Leben in Gang hält, wählt er den Ausweg, neben die unvernünftige Tierseele noch eine zweite vernünftige Menschenseele zu setzen. Die Tierseele ist ein materieller sterblicher Lebensgeist, der als ein der Luft verwandtes dünnes Fluidum den ganzen Körper durchdringt. Die Menschenseele ist ein unsterbliches Lebensprinzip von flammenartiger Beschaffenheit, der von der göttlichen Gnade eingeflößte Lebensodem, das Spiraculum, von dem geschrieben steht: «spiravit in faciem ejus spiraculum vitae» (Historia vitae et mortis). Zwischen dieser göttlichen und der animalischen Seele besteht nicht sowohl ein Grad- als ein Wesensunterschied. Die eine hat der Mensch mit den Tieren gemein, die andere verbindet ihn mit Gott.

Das Ziel, das Bacon vorschwebt, ist das völlige In-eins-schauen von Geist und Materie, von Verstand und Empirik. Aber statt der erstrebten Durchdringung führen beide noch vielfach ein Sonderdasein, und selbst die Nebeneinanderstellung verliert sich an manchen Punkten in eine Rangordnung, z. B. wenn Bacon die Freuden und Affekte über den Sinnengenuß, die Wonnen des Geistes aber wieder über die Affekte stellt (Praise of Knowledge).

II. Naturerkenntnis zum Zweck der Naturbeherrschung.

Die Aufgabe, die Bacon sich setzte, schloß von vornherein eine Bewältigung aus. Er suchte sie bald von dieser, bald von jener Seite zu packen. Aber so wenig die schaffende Natur sich zum Abschluß bringen läßt, so wenig ließ sie sich in ihrer Gesamtheit in ein System bringen. Daher sind seine Werke wie ein gewaltiges Trümmerfeld: Bruchstücke, Ansätze, Inhaltsübersichten, Dispositionen, fast nichts vollendet. Auch innerlich bleibt er weit hinter der Vollkommenheit zurück, die ihm vorschwebt. Er verfällt in die Fehler, gegen die er an andern am unnachsichtigsten ist: in den «philologischen Kram», d. h. das Heranziehen von Fabeln und Aussprüchen der Vorgänger und Auseinandersetzungen mit ihnen. Um Bacon gerecht zu werden, muß man sein Werk vom Gesichtspunkt des Bahnbrechers aus beurteilen. Er ist ein Wegweiser nach einem neuen Ziel. Der Schwerpunkt seiner Bedeutung liegt in der Sichtung dieses Ziels, nicht in der Wegstrecke, die er ihm nahegekommen ist. Die Stellung der Aufgabe, nicht ihre Lösung macht seinen Ruhm. Die Philosophie auf naturwissenschaftlicher Grundlage, d. h. das Zusammenballen aller Natur- und Geisteserkenntnis zu einer ungeheuren, unerschöpflichen Gesamtwissenschaft — es war in der Tat ein ebenso neues wie kühnes und großartiges Unterfangen, nur möglich in einer Zeit der Jugend und des Genies, wie es die Renaissance ist. Bacon hat damals der Forschung einen Knäuel hingeworfen, an dem sie bis heut zu wickeln hat. Es war ein stolzes, aber nicht aus der Luft gegriffenes Wort, wenn er sagte, den Schluß werde das Schicksal des Menschengeschlechtes schreiben. Den ersten Entwurf des Kolossalwerks legt er nieder in der Schrift «Valerius Terminus», In einen Plan in «stauratio magna». In sechs Abteilungen entrollt er eine Übersicht über den jetzigen Stand der Wissenschaft, zur Darlegung der neuen, auf die Empirik aufgebauten Philosophie. Was wir im gewöhnlichen Sprachgebrauch als Naturgeschichte bezeichnen, bildet als Geschichte der Arten (species) nur ein Unterkapitel des zweiten Abschnittes. Die gewaltige Gesamtnaturkunde, die das All mit all seinen Lebensfunktionen, Ursachen und Wirkungen, Daseinsäußerungen und Aspekten als Einheit faßt, berechtigte Bacon zu der Bezeichnung «Globus intellectualis». Diese Einbeziehung des Weltganzen in den Gesamtbegriff der Natur ist die Voraussetzung einer Weltanschauung, bei der die Erkenntnis mit der Ausdeutung der Natur zusammenfällt.

Bacon ist ein Verfechter des Wissensdranges. Er leugnet — im Gegensatz zu Montaigne (De la cruauté) —, daß Adam durch die Erkenntnis zu Falle gekommen sei (Novum Organon). Vielmehr sei der Mensch nur, was er wisse. Allein nicht Erkenntnis um der Erkenntnis willen kröne sein Leben, nicht als Wahrheitssucher um des Suchens willen erlange er sein Höchstes. Vor Bacon's Auge steht ein klar umrissener bestimmter Erkenntniszweck. Seine Losung ist: Naturerkenntnis zum Zweck der Naturbeherrschung. Der Weg dahin ist deutlich: erschöpfende Beobachtung führt zur Erkenntnis der Ursachen, Kenntnis der Ursachen zur Voraussicht der Wirkungen. Erforschung der verborgensten Regungen der Natur setzt den Menschen allmählich in den Stand, deren Folgen und Ergebnisse hervorzubringen. Es kommt nur darauf an, daß er auf dem Wege der Induktion durch Aussonderung der «natura naturans» aus der «natura naturata» die Vielheit des Alls auf ein «Alphabet des Alls» zurückführe, d. h. daß er die Phänomene in ihre Elemente zerlegen lerne. Dann wird er sie auch aus diesen wieder herstellen können. Je tiefer der Mensch eindringt in die Werkstatt der Natur, um so mehr wächst seine Fähigkeit, es ihr gleichzutun. Er lernt sie nachahmen, ja, schließlich sieht er sich in den Stand gesetzt, es ihr gleichzutun. Seinem Auge erschließt sich der Ausblick auf unberechenbare Machterweiterung.

Folgerichtigerweise kommen bei Bacon die Erfinder und Entdecker in die erste Reihe der Wohltäter der Menschheit. Niemand diene ihr besser. Keine andre Betätigung lasse sich an weitausgreifender und nachhaltiger Wirkung der ihren vergleichen. Sie sind Vorkämpfer der Freiheit, Überwinder der Notwendigkeit. Sie breiten die Herrschaft des Menschen über den Weltkreis aus. Darum ist nichts wichtiger als die Versorgung dieser wertvollsten Kämpen für Macht und Glück des Menschen mit ihrem unentbehrlichen Rüst- und Handwerkzeug. Bacon fordert die Errichtung aller Arten von wissenschaftlichen Instituten und Bildungsanstalten und zeichnet in der Gelehrten-Utopie «Fable of the New Atlantis» ein mit noch nie dagewesenen Maschinen und Apparaten, mit Gefrier- und Warmhäusern von jeder Temperatur ausgestattetes Laboratorium zu physikalischen und physiologischen Experimenten, zur Herstellung und Erprobung von Giften für Heilzwecke, zur Erzeugung neuer Tiergattungen durch Kreuzung und Zuchtwahl, zur Anfertigung von Flugwerkzeugen und Unterseebooten. Bacon's wissenschaftliche Phantasie läßt sich die Zügel schießen in Entwürfen, die mehr oder weniger noch alle ins Gebiet der natürlichen

Magie fallen und für uns Nachgeborene nur das Verdienst einer großen Voraussicht haben. «Noch beherrschen wir», sagt Bacon, «die Natur nur in der Theorie. Aber», und sein nüchterner Ton gewinnt fast einen prophetischen Anflug, «es wird der Tag kommen, da wir sie auch durch die Tat beherrschen werden» (Praise of Knowledge). Einen Vorgeschmack dieser Zukunft soll das Ideal-Gelehrteninstitut seiner «Nova Atlantis» geben (Salomon's House). Es hat die Bewohner von Ben Salem zu Herren der Natur erhoben, und dieser Macht verdanken sie ihre utopistische Glückslage.

Die Überzeugung, daß Wissen Macht sei, scheint Bacon wiederum in Übereinstimmung mit Spinoza zu bringen. In Wirklichkeit spitzt sich aber gerade hier die Jenseitigkeit Spinoza's und die Diesseitigkeit Bacon's zu einem ausgesprochenen Gegensatz zu. Bei Spinoza liegt das Ergebnis des Wissens in der Befreiung des Menschen von den Affekten, die Dinge verlieren ihre Gewalt über ihn. Bei Bacon besteht der Wert des Wissens darin, daß es uns erfinderisch, will sagen geschickter zur Herrschaft über die Welt macht. Sehr treffend bemerkt Kuno Fischer, daß Spinoza als letztes Ziel die Kontemplation vorschwebe, Bacon ein Kulturideal.

Es ist ein Charakterzug der Bacon'schen Weltanschauung, daß sie zur Natur kein anderes Verhältnis hat als lediglich die des praktischen Wissenschaftlers. Sie unterscheidet sich ebenso scharf von der mystischen betrachtenden Naturphilosophie vorhergehender Zeiten, wie von der schwärmerisch oder naiv gläubigen der Romantik, wie sie das Idyll elisabethanischer Dichter färbt (Shakespeare, «Wintermärchen», «Sturm»). In Bacon's Inselparadiese herrscht nicht der Unschuldszustand, der einer wunsch- und bedürfnislosen Naturnähe entspricht. Sein goldenes Zeitalter hat nichts gemein mit dem Traumglück einer primitiven Urzeit. Ganz im Gegenteil. In «Nova Atlantis» ist der Genuß höchstverfeinerter Lebensbedingungen und höchstgesteigerter Kulturansprüche selbstverständliche Voraussetzung des Alltags. Die Bewohner von Ben Salem sind frei, nicht in dem Sinne, daß sie innerhalb ihrer natürlichen Sphäre als Weise sich bescheiden, sondern weil sie in einem für ihren Horizont ins Märchenhafte hinüberspielenden Maße der Natur den Daumen aufgedrückt haben. Bacon's Naturevangelium weiß nichts von Naturliebe, nichts von der brüderlichen Einordnung des Menschen unter die übrigen Geschöpfe, nichts von der Naturweihe der Romantik. Er ist der zweckbewußte Ausnützer der Natur und steht also auch in diesem Punkt in einem fühlbaren Widerspruch zu Shakespeare.

Man darf sich darin nicht irre machen lassen, wenn er auch

gelegentlich einmal sagt: laßt uns werden wie die Kinder. Er sagt es in keinem kindlichen Ton. Der ist seinem Wesen durchaus fremd. Er weiß, daß der Mensch, der erkennen will, demütigen Geistes sein muß. Er weiß, daß der Weg zur Nutzbarmachung der Natur durch die Hingabe führt, daß man ihr dienen muß, um sie zu beherrschen. Seine Demut ist gewissermaßen eine Kriegslist. In Bacon's Augen ist die Natur ausschließlich für den Menschen da. Der Mensch ist ihm ohne jede mephistophelische Ironie — «der kleine Gott der Welt». Diesen Standpunkt behauptet er mit einer Gelehrtenzuversicht, die stellenweise an Dünkel und Vermessenheit streift. Daß wir es in der Bezwingung der Natur bisher noch nicht weiter gebracht haben, liegt nur an der unzulänglichen Methode (Praise of Knowledge, Brief an Pater Baranzan, 1622). Bacon fühlt sich als den Berufenen, der menschlichen Vernunft den einzig richtigen Weg zur Erkenntnis zu weisen. Dies ist seine Lebensaufgabe: dem Menschen die Überzeugung einpflanzen, daß die Natur sein Königreich sei, den Schlüssel in die Hand geben, der ihn zum Herrn ihrer Geheimnisse macht (Proem. Valerius Terminus) ein Weg der Aufklärung nicht im Sinne des 18. Jahrhunderts als Leugnung des Wunders, sondern als dessen Aufhebung durch Einsicht, Erklärung, Enthüllung. Ein Werk im Dienste und für das Wohl der Menschheit. Das ist der Lebensinhalt seines Gelehrtendaseins. Das ist der Ruhm, der seinem Ehrgeiz vorschwebt.

III. Philosophie auf naturwissenschaftlicher Grundlage.

Bacon's große Botschaft war: philosophische Erkenntnis als Ergebnis der experimentellen Naturwissenschaft. Jedes philosophische System auf einem anderen Unterbau als dem von Tatsachen ist nicht wahre Weisheitslehre (Descriptio Globi intellectualis). Aus diesem ihrem Mutterboden gerissen, können Wissenschaften und Künste zwar noch als Zierrat gepflegt werden, aber sie haben kein organisches Wachstum mehr (Novum Organon).

Es fällt hier schwer ins Gewicht, daß Bacon sich nicht als betrachtender Weiser in diese Spekulationen um ihrer selbst willen zu eigenem Genügen vertieft, sondern daß er auch mit ihnen einen klar umschriebenen praktischen Zweck verfolgt. Er warnt geradezu davor, sich in «unfruchtbares» subtiles Denken zu verlieren. Die gewonnene Erkenntnis soll sogleich verwertet werden. Wenn Bacon die Geringschätzung des Abstrakten, rein Theoretischen nicht so

weit treibt, wie Seneca — («Was nützt dem Menschen die Kenntnis der Himmelskörper?» Brief XXXVIII) —, so tut er es nur darum nicht, weil er im theoretischen Wissen den Mutterschoß einer praktischen Nutzanwendung spürt.

Der spekulierende Philosoph hat, laut Bacon, eine Lehrverpflichtung. Seine Erkenntnis soll einesteils zur Verherrlichung des Schöpfers dienen, andernteils den Menschen ihr schweres Los erleichtern. Doch sagt Bacon rund heraus, daß er die zweite Bestimmung für die wichtigere und wesentlichere halte. Sein Mitgefühl mit dem Jammer der Menschheit ist größer als sein Wahrheitsdurst. Dessen rühmt er sich. Denn es ist die Aufgabe des Weisen die Frucht seiner Erkenntnis für seine Mitmenschen nutzbar zu machen (The Advancement of Learning).

Das für Bacon Bezeichnende dabei, daß ihm nicht wie etwa Seneca eine Erleichterung der Lebensmühe durch die Erhebung der Seele über die Not des Irdischen vorschwebt. Vielmehr ist ihm das Hinarbeiten auf Gemütseindrücke durch moralisierende Betrachtungen, sowie Seneca's Hang zum Sentenziösen ganz fremd. Nirgends versucht er, den Unglücklichen durch den Beweis der Vergänglichkeit dieses Seins zu trösten, das in Wahrheit nur ein kurzes Durchgangsstadium sei, ja ein wesenloser Schein. Im Gegenteil. Das charakteristische Merkmal der Bacon'schen Philosophie ist, daß sie unter Vermeidung jedes transzendentalen Aufschwungs vollkommen im Diesseitigen befangen bleibt. Der Bedrückte soll nicht von seiner Last absehen lernen. Es soll ihm tatsächliche Erleichterung werden. Bacon hat die materielle Verbesserung des Daseins im Auge. Seine Absicht ist nicht, den Menschen mit seiner Erdenexistenz zu versöhnen, indem er ihn über sie hinaussteigert. Die kurze Spanne Erdenleben soll ihm schöner, freundlicher, leichter gemacht werden. Bacon trachtet nicht, durch Aussichten in die Ewigkeit zu wirken. Es soll dem armen Erdenwurm im Staube wohler werden.

So drückt er ganz unzweideutig seiner Philosophie den Stempel des Utilitarismus auf. Der Begriff des Nützlichen wird ihr zum Gradmesser und Kriterium. Nicht die Wahrheit an sich, sondern die nützliche Wahrheit ist das höchste Gut. Nur insofern das Wahre auch das Nützliche ist, weil es dem Menschen zum Heile gereicht, läßt Bacon es gelten. Unzweideutig schiebt sich in seiner Philosophie eine praktische Lehre der Lebensweisheit in den Vordergrund, eine Anleitung, wie man sich in allen Lagen, Wechsel-

fällen und Vorkommnissen am richtigsten, besten und klügsten verhalte. Die «Essays», mit dem bezeichnenden Untertitel «Counsels Civil and Moral» (erste Folge 1591), ursprünglich nichts als Abfälle seines Lebenswerkes, gelangen zu unverhältnismäßiger Bedeutung, werden Bacon's verbreitetste, in vieler Hinsicht seine persönlichste Arbeit. Ohne dieses Schatzkästlein seiner menschlichen, bürgerlichen, staatlichen Ansichten und Überzeugungen wären wir bei dem Mangel einer Morallehre in seiner Philosophie vielfach über seine Gesinnungen im Dunkeln.

Der Vergleich dieser Essays mit denen Montaigne's (1580), die — nicht nur hinsichtlich der äußeren Form — zweifellos anregend auf Bacon gewirkt haben, ist unvermeidlich. Und er fällt nicht zu Bacon's Gunsten aus. Gemeinsam ist beiden — wohl als Ausdruck des Zeitalters, der ja auch bei Shakespeare deutlich hervortritt — die kräftige Lebensbejahung. Aber selbst innerhalb dieser allgemeinen Übereinstimmung gibt es mancherlei Unterschiede. Im Gegensatz zu dem an sich herumdokternden Bacon ist Montaigne eine durch und durch gesunde, heitere Natur, im Gegensatz zu Bacon's preziöser Feierlichkeit von einer bis zur Unverfrorenheit gehenden urwüchsigen Offenheit, im Gegensatz zu Bacon's Gesinnungsprotzentum von liebenswürdigster Unbekümmertheit. Ganz dem heiteren Behagen zugewandt, kann Montaigne nicht eindringlich genug wiederholen, daß er für die Traurigkeit nichts übrig habe (De la tristesse), den Schmerz hasse, gottlob auch wenig Umgang mit ihm gepflogen habe (Que le goût des biens et des maux dépend en bonne partie de l'opinion que nous en avons), daß jede Art der Askese ihm Abscheu einflöße. Unser Lebenszweck sei — wie immer man sich auch zur Tugend stelle — Lebensgenuß (Que philosopher c'est apprendre à mourir). Vorgeschützte Lebensverachtung — er glaubt an keine echte — dünkt ihn lächerlich. Und trotz alledem haftet er weniger am Materiellen und Trocken-tatsächlichen als Bacon. Montaigne, der feinsinnige Seneca-Schüler, hat Seelenflügel, die ihn, sowie ihn die Lust anwandelt, über den schweren Dunstkreis emportragen. Nichts kennzeichnet das Verhältnis beider Essayisten treffender als der Umstand, daß die klugen Lebensregeln des Polonius ihren Ursprung in Bacon haben, die tiefsinnigsten Worte Hamlet's über den Tod und die Belanglosigkeit der äußeren Lebensbedingungen für unser Glück aber auf Montaigne zurückgehen. Seine Leichtlebigkeit ist von jener liebenswürdigen und edlen Art, die zu einem Darüberschweben über Dingen und

Umständen befähigt, ja, zum guten Teil darin besteht. Gleichsam spielend, unbewußt, steigert er den Genuß aus dem Sinnlichen ins Übersinnliche, aus der Beschränktheit des Irdischen ins Unermeßliche der Ewigkeit. Seine Lebensfreude überwindet den Tod, indem sie lernt, ihn in steter Bereitschaft zu verachten, sie überwindet das Ungemach des Daseins, indem sie alles Glück oder Unglück im eigenen Innern suchen lernt. Nicht was die Dinge sind, was wir von ihnen halten, ist das Ausschlaggebende. In dieser transzendentalen Erkenntnis findet schließlich Montaigne die Quelle jenes edlen, heiteren Quietismus, der ihm als reinste Blüte, als höchstes Erträgnis einer philosophischen Erziehung erscheint. Von der Bedeutung einer solchen Erziehung ist er so durchdrungen, daß er bei den Kindern mit ihr beginnen möchte. Bacon's Glücksbegriff, der an einem realen, außerhalb des Menschen vorhandenen Gut haftet, kommt nicht über die Sphäre des Konkreten hinaus.

Als Beispiel nehme man sein Verhalten gegen den Reichtum. Seneca hegt die Überzeugung, daß man auch ohne ihn glücklich sein könne, und das Ergebnis seiner Betrachtung ist: verachte den Reichtum (Brief XVIII). Bacon schließt sich ihm insofern an, als er den Besitz, der nicht selten zu einem die Flügel der Tugend beschwerenden Ballast werde, nur bedingt für ein Gut gelten lassen will (Of Riches). Aber was er aus dieser Erkenntnis folgert, sind kluge Maßregeln zur richtigen und nutzbringenden Verwertung des Reichtums, und statt der Ablehnung des Seneca finden wir bei ihm als endgültige Überzeugung die Meinung: nur die schätzen Besitz gering, die daran verzweifeln, ihn zu erlangen. Ebensowenig wie dem persönlichen, ist er dem Staatsreichtum abgeneigt. Er müsse nur Hand in Hand gehen mit kriegerischer Tüchtigkeit und sich in den rechten Händen befinden (On the true Greatness of the Kingdom of Britain).

Im allgemeinen sind Bacon's Lebensregeln unendlich weniger die des Weisen als des in allen Lebenslagen erfahrenen Weltmannes. Gerade infolge ihres eindeutig praktischen Charakters wird sein eigenes sittliches Lebensdefizit zu belastend für seine Philosophie. Gerade weil er sich — im Anschluß an Seneca — zu der Ansicht bekennt, daß die Philosophie handeln lehre, nicht reden, ist der Mangel an Übereinstimmung zwischen Lehre und Tat so empfindlich. Der Mann, der, mit dem universalsten Wissen seiner Zeit ausgestattet, in den «Essays» ein Vademecum für Menschen aller Berufe, Stände und Geistesarten gibt, ist unfähig, sein eigenes Leben

zum vorbildlichen Exempel seiner Lehre, zum Triumph seiner Ratschläge zu machen.

Und doch ist es gerade die absolute Lehrhaftigkeit, die den Essayisten Bacon am weitesten von Montaigne abrückt. Selten erhebt er sich in diesen Aufsätzen über den Schulmeister, und nicht selten geht er unter in jener würdevollen Verantwortlichkeit des Gelehrten, die in der Auffassung der Zeit den zünftigen Wissenschaftler als «Pedanten» zur typischen Figur macht. Montaigne dagegen, ohne Gelehrtenehrgeiz, ohne übermäßig hohe Meinung von der Gelehrsamkeit, aber von ebensoviel Vorliebe als Fähigkeit für die Aneignung alles Wissenswerten erfüllt, ist die Idealgestalt des edlen Schöngeistes und genialen Dilettanten im besten Sinne, frei von der schwerfälligen Einseitigkeit des Fachgelehrten, frei von Zweck und Absicht, einzig bestimmt von universellem Interesse und kosmopolitischem Empfinden. Neben Montaigne, dem großstiligen Amateur und weltbummelnden Kavalier, schrumpft der englandbefriedigte Bacon zum Philister zusammen. Ein Dunstkreis von langweiliger Trockenheit legt sich um seine für das Durchschnittsmittelmaß der Geister berechneten Essays, während Montaigne, der in Künstlerselbstsucht nur schreibt, um die Langeweile seines Müßigganges zu bannen, mit seinen leuchtenden Gedankenblitzen Dinge und Menschen ins Herz trifft. In seiner nachlässigen Haltung, nichts als geistreicher Kopf, scheinbar immer an der Oberfläche der Idee dahinschweifend, darf Montaigne dennoch ein leicht hingeworfenes Wort auch in symbolischer Vertiefung für sich in Anspruch nehmen: den Ausspruch «Mein Beruf und meine Kunst ist Leben» — für den Erteiler von Lebensregeln ein höchstes Zeugnis, auf das Bacon nicht in annäherndem Maße Anspruch hat; wie denn überhaupt der Essayist Montaigne die spezifische Eigenart seines Volkes, den gallischen Geist, in einer geschlossenen Persönlichkeit von ungewöhnlich guter Linienführung und Prägung verkörpert. Nicht das Gleiche läßt sich ohne weiteres von dem Essayisten Bacon in bezug auf den britischen Geist sagen — es wäre denn hinsichtlich seiner Mängel. Diese sind in der Tat spezifisch englisch.

IV. Lehre von der Gottheit.

Bacon unterzieht seine Philosophie einer Dreiteilung: Lehre von der Gottheit, Lehre von der Natur, Lehre von den Menschen. Die Lehre von der Natur liegt als allumschließendes Gesamtbereich

der Naturphilosophie sowohl der Lehre von der Gottheit als der Lehre vom Menschen zugrunde.

Göttliche Philosophie und natürliche Theologie sind ein und dasselbe: die Grundzüge der Erkenntnis Gottes im Lichte der Natur und die Betrachtung seiner Geschöpfe in ihrer Beziehung zu ihm — göttlich in bezug auf den Gegenstand, natürlich in bezug auf die Art der Untersuchung (The Advancement of Learning). Die natürliche Theologie schließt zwar keineswegs den Glauben an einen göttlichen Verstand in der Welt aus, doch überschreitet dieser Glaube den Horizont der natürlichen Ursachen nicht und erkennt kein übernatürliches Wesen Gottes an. Neben ihr läßt Bacon die geoffenbarte Theologie gelten, ja, sie erhält, da die Religion auf der übernatürlichen Offenbarung beruht, ein nicht unwesentliches Übergewicht. Über diese Zwiespältigkeit kommt Bacon's Religionsphilosophie nicht hinaus. Einerseits vermag er zwischen Gottes Wort und Gottes Werken keinen Widerspruch zu Ende zu denken, weswegen er auch in geistlichen Dingen das Recht der freien Forschung vertritt. Nur eine in leerem Formelkram aufgehende Religion könne der Erkenntnis im Wege stehen (Valerius Terminus), während hinwiederum nur eine oberflächliche Naturerkenntnis die Seele zum Unglauben führe, der geradezu das Merkmal eines unphilosophischen Kopfes sei (Unity of Religion). Folglich täte die Religion wohl daran, die Naturwissenschaft zu fördern, da sie zur Verherrlichung Gottes diene und mit der Vorsehung Hand in Hand gehe, indem sie die Dinge begreifen lehre, die jene schaffe.

Andrerseits aber findet Bacon gerade im Metaphysischen, in dem durch den Verstand nicht Erklärbaren, das wesentliche Moment der Religion. Er selbst will die heilige Lehre lieber aus dem orakelhaften Wort Gottes abgeleitet sehen als im grellen Lichte der Natur. Ja, der Triumph des Glaubens dünkt ihm desto edler, je widerspruchsreicher und unglaublicher das göttliche Mysterium erscheine. So erhebt sich vor Bacon's Blick eine unübersteigbare Scheidewand zwischen Philosophie und Religion. Eine Verquickung beider führt in der Religion zur Ketzerei, in der Wissenschaft zur Phantasterei (Advancement of Learning).

Bacon hilft sich aus der Klemme, indem er zwar für die Wissenschaft bei der nüchternen strengen Erforschung des sinnlich Wahrnehmbaren verharrt, aber das Hauptgesetz, in dem die Natur ihren Angelpunkt hat, Gott, dem Weltenschöpfer, untertan

sein läßt, so daß schließlich die natürliche Theologie zum Teilschnitt innerhalb der geoffenbarten Theologie wird. Einesteils ist das primäre Gesetz, die Bewegung des Atoms, die Urkraft, die alles aus der Materie bildet, andernteils wird diese Kraft selbst auf Gott zurückgeführt. Nur soll es in stufenweisem Fortschreiten geschehen, nicht in sprunghaftem Aufstieg (De Sapientia Veterum).

Bacon ist kein wissenschaftlicher Sturmgeist, der sich gegen verschlossene Pforten stemmt, auf die Gefahr hin, an ihnen zu zerschellen. Er bescheidet sich dem Urgeheimnis gegenüber mit einer gewissen Zurückhaltung. Ihm ist hier offenbar wohler bei mystischen Schleiern und verhüllten Ausblicken. Er versteht es, Religion und Naturwissenschaft als gesonderte Reiche zu betrachten, auf denen er sich mit gleicher Freiheit bewegt, ohne die Nötigung oder den Wunsch, sich für eins von beiden zu entscheiden. Als er sein großes Werk (Novum Organon) beginnt, fleht er zu Gott, dem Gründer, Erhalter und Erneuerer des Alls, er möge verhüten, daß ihn die Forscherarbeit in Streit mit den göttlichen Dingen verwickle, oder daß sie durch Vermehrung des Lichtes Unglauben erzeuge für die göttlichen Geheimnisse. Schließlich erblickt er in seiner Naturerkenntnis selbst die Gabe Gottes, die er nach dem Willen des Höchsten zum Wohl der Menschheit anzuwenden habe (Valerius Terminus). In einer Zuschrift an den Senat der Universität Cambridge (1623) heißt es: «Sicherlich wird euch die Gnade des göttlichen Lichtes leuchten und helfen, so ihr die Philosophie der Religion unterordnet und vom Schlüssel des Verstandes derart den richtigen, geschickten Gebrauch macht.»

Im Kerker verfaßt Bacon einen Psalm und ein Gebet, in dem er dem Herrn, wie ein Knecht seinem Lohngeber, sein allzeit tadellos getreues Verhalten ins Gedächtnis ruft. Derartige naive Äußerungen der Frömmigkeit schützen seine Rechtgläubigkeit vor dem Verdachte der Scheinheiligkeit oder des Decorums, dem sie nicht selten ausgesetzt ist.

Zu einer eigentlichen Theosophie findet sich bei Bacon kaum der Ansatz. Transzendentale Fragen wie über das Wesen Gottes, über Tod und Unsterblichkeit, werden so gut wie ausgeschaltet. Es ist, als fühlte er seine Unbeholfenheit gegenüber den letzten Schlüssen der Weisheit und ziehe sich zurück, ehe er seine Unfähigkeit vor Augen führt. Wie anders auch hierin der leicht-

bewegliche Montaigne, der, von Natur aus nichts weniger als ein Grübler oder Ringer um Erleuchtung, dank dem Silberblick seines Geistes mühelos Schätze hebt, nach denen andere im Schweiße ihres Angesichtes vergeblich schürfen. Montaigne ist kein Erschließer letzter Erkenntnisse, aber indem alles und jedes seinem Denken und Fühlen zum Stützpunkt ahnungsvollen Aufmerkens wird, schreitet er in seiner anspruchslosen, unsystematischen Form scheinbar vollkommener als Bacon den Kreis der Schöpfung aus. Darum steht Montaigne, in dem ein Stück von einem Dichter lebt, Shakespeare um vieles näher als Bacon.

Immerhin ist es beachtenswert, daß natürliche und geoffenbarte Theologie bei Montaigne so gut ineinander spielen wie bei Bacon, nur daß es bei einem unmethodischen Kopf weniger auffällt als bei dem Fachphilosophen. Die Welt ist ihm ein Tempel, das Weltall kräftigt, wenn wir uns seiner richtig bedienen, unseren Glauben. Ähnlich wie Bacon sieht Montaigne im Wunderbaren nur das unserem Verstande unzugängliche. Aber während Bacon von einer endlichen Überwindung der Metaphysik durch die Physik träumt, ist Montaigne eher geneigt, vor der schrankenlosen Macht der Natur und der Unergründlichkeit Gottes im ehrlichen Eingeständnis seiner Unwissenheit zu resignieren. «Mein Kathedrant», sagt er, «ist die Autorität des göttlichen Willens, die uns ohne Widerrede bestimmt» (De la cruauté).

Diese Ähnlichkeit hat ihren letzten Grund zweifellos im Wesen der Renaissance, in der zwei Strömungen, wissenschaftliche Aufklärung und fromme Gläubigkeit, nebeneinander herlaufen. In der Weltanschauung Shakespeare's vereinigen sich beide zur universalen Menschlichkeit.

Eine besondere Anmerkung erfordert das religiöse Bekenntnis der drei Männer im Hinblick auf ihr Verhalten gegen Andersgläubige. Dem Katholiken Montaigne liegt jede fanatische Gehässigkeit vollkommen fern. «Wir empfangen unsere Religion nach unserer Art», sagt er, «nicht anders wie andere Menschen die ihre» (Raymond de Sebond). Daraus leitet er die Pflicht der Duldung gegen die gleichberechtigten Bekenntnisse ab.

Der ergebene Sohn der englischen Staatskirche, Bacon, ist in der Theorie kein minder warmer Anwalt der Gewissensfreiheit. Als Machthaber im Staatsleben aber bekennt er sich zu jener engherzigen starren Zugehörigkeit zur herrschenden Kirche, die von Duldung, ja von Gerechtigkeit für Außenstehende nichts weiß.

Seine feindselige Haltung gegen die irischen Katholiken ist möglicherweise vom politischen, keinesfalls aber vom philosophischen Standpunkt zu rechtfertigen.

Wie anders Shakespeare, der den verschiedenen Bekenntnissen nicht nur Duldung, sondern Verständnis, ja jenen Grad liebevoller Durchleuchtung darbringt, die nur universalem Geiste auf einem überkonfessionellen Standpunkt zu Gebote stehen. Nichts ist für Shakespeare's Behandlung religiöser Probleme bezeichnender, als daß bei dem mangelnden Nachweis seines persönlichen Bekenntnisses nachfolgende Generationen einen Zankapfel aus der Frage machen konnten, ob er Protestant oder Katholik gewesen sei.

V. Lehre vom Menschen.

Die Lehre vom Menschen spaltet Bacon in die Lehre von der menschlichen Natur (humanity) und die Lehre von der menschlichen Gesellschaft, also in eine Lehre vom Menschen als Einzelwesen und in eine Staatsphilosophie (Advancement of Learning).

Auf die Individualität fällt der dem Geiste der Renaissance entsprechende kräftige Nachdruck. Jeder Einzelne ist er selbst und hat mit seiner Eigenart auch das Recht empfangen, sie auszuleben. Aber neben den inneren Anlagen räumt Bacon auch äußeren Einflüssen Macht über den Menschen ein, neben der Natur auch der Geschichte. Für die Betätigung der Willensfreiheit bleibt dabei wenig Raum. Eine klar formulierte Ansicht über sie fehlt bei Bacon, wie sie bei Montaigne fehlt. «Der Mensch kann nur sein, was er ist», heißt es sehr bezeichnend in der «Apologie de Raymond de Sebond». Montaigne verwirft daher auch in der Erziehung jede gewalttätige Strenge, in der er etwas Knechtisches erblickt (De l'affection des parents aux enfants). Montaigne besitzt die Renaissance-Empfindung für die Raubtierschönheit gewisser vom ethischen Standpunkt zu verurteilender Kraftnaturen. Er spricht von Lastern, die etwas Edles an sich hätten (De l'inconstance de nos actions).

Die starke Bewertung der Persönlichkeit — bodenständig, wurzelecht, mitbedingt durch unvermeidliche zeitliche und örtliche Einflüsse — waltet auch bei Shakespeare. Nur daß bei ihm in ungleich höherem Maße zur naturnotwendigen Bedingtheit des Charakters die Selbstbestimmung der Willensfreiheit tritt und mit ihr die Selbstverantwortung, die Gewissenspflicht.

Daß bei Bacon zu einer Ethik oder Morallehre kaum der Keim vorhanden ist — so etwa die Bestellung der vernünftigen Einsicht zur Lenkerin der Affekte, die Naturmächte im Menschen darstellen (Advancement of Learning) –, kann nicht kurzerhand auf einen Mangel in seiner Persönlichkeit zurückgeführt werden. Es entspricht der Auffassung des Zeitalters, das die Ethik als selbständige Disziplin für veraltet hält.

Bacon vermeidet die Erörterung von Moralbegriffen, um nicht in unfruchtbare Spekulation zu verfallen. Ihn fesselt nicht der ethische Grundsatz, sondern höchstens seine Nutzanwendung auf die Bildung des ethischen Charakters, nicht das sittliche Ideal, sondern bestenfalls die sittliche Tat. Montaigne, der kein philosophisches System zu vertreten hat, hat ein viel freieres Verhältnis zu den Tugendbegriffen. Wiewohl er keinen von ihnen unter die Lupe des Denkers nimmt, setzt er sich doch beinahe mit jedem auseinander, wobei der Sittlichkeitsbegriff des Zeitalters ihn oft nicht unwesentlich beeinflußt. So läßt er es z. B. unentschieden, ob es statthaft sei, aus der Dummheit des Feindes Vorteil zu ziehen, wie aus seiner Feigheit (L'heure des parlements dangereuse). Shakespeare beantwortet die Frage bejahend mit dem Wortbruch seines ritterlichen Prinzen John (Heinrich IV. 2. T.), der ihm keinerlei Skrupel verursacht. Montaigne's Standpunkt gegenüber den Affekten und Leidenschaften, die Bacon nur aus dem Gesichtswinkel der Nützlichkeit sieht, ist im großen und ganzen ein ziemlich amoralischer. Er beobachtet und schildert seelische Phänomene mit einer Art naturwissenschaftlicher Objektivität, und dieses Zergliedern von Seelenzuständen ohne doktrinäre Kritik ist gerade seine Stärke. Die Begriffe wahr und falsch als persönliches Urteil dünken ihn Anmaßung, Wahnsinn. Schon seine Fähigkeit, sich in die Zustände anderer zu versetzen, bewahrt ihn davor. Es liegt auf der Hand, um wieviel mehr Montaigne dem Dichter der Seelenprobleme geben mußte als Bacon, in dessen Makrokosmos gerade das Kapitel der metaphysischen Bedingungen des Seelendaseins als unbegreifliche Lücke klafft. Doch ist Shakespeare mit seinem ausgeprägten Gefühl für eine sittliche Weltordnung auch Montaigne weit überlegen.

Alles in allem läßt sich ohne Übertreibung der Satz aufstellen, daß Bacon eines der merkwürdigsten Beispiele des Versagens einer reichen, großangelegten Natur in einem wesentlichen Punkte ist: er hat keine Phantasie. Aus diesem Mangel erklärt sich

alles Unbefriedigende an ihm. Unter den Gefühlen und Leidenschaften findet er allenfalls zum Ehrgeiz und zur Herrschsucht ein Verhältnis, weil diese beiden Eigenschaften ihm selbst in hohem Maße gegeben sind. Die Liebe erledigt er in akademischer Kälte und Dürre, in pedantischer Nüchternheit. Das Theater verdanke ihr mehr als das Leben. Kein wahrhaft großer, würdiger Mensch sei je dem Liebeswahnsinn verfallen (Essay on Love). Für die Schönheit, die dem Renaissance-Menschen doch so hoch gilt, hat er gar nichts übrig. Sie wird vom Nützlichkeitsstandpunkt als Gefäß der Tugend bewertet (Essay on Beauty). Schönheitsbegeisterung kennt er so wenig wie ein ethisches Pathos. Dem gemäß richtet seine Makrobiotik ihr ganzes Streben auf Verlängerung des Daseins, während Montaigne von einer höheren geistigen Warte aus das Leben nicht nach Tagen mißt, sondern nach deren Gehalt und Ertrag.

Phantasielosigkeit bestimmt Bacon's Verhältnis zur Natur. Er sieht nichts in ihr als das ungeheure Gebiet für seine Forschung. Ihre Erhabenheit erschüttert ihn nicht, ihre Schönheit besiegt ihn nicht. Er liebt sie nicht, er fürchtet sie nicht. Er schwelgt nicht in ihr, er sehnt sich nicht nach ihr. Er prüft, untersucht, experimentiert. Das Geheimnis ihres Urzustandes ist ihm nur der Kampf ungebändigter Elemente. Sein Glück ist nicht, ihre Seele zu erahnen, sondern mit der Fackel in ihr Triebwerk hineinzuleuchten. Er ist vor der Natur kein Horchender, kein Berauschter, kein Anbetender. Er ist nur ihr Ausnützer. Nicht das Lied der Quelle, nicht das Lichterspiel ihrer Wellen entzückt ihn. Ihre Wasserkraft interessiert ihn. Hätte er als moderner Reisender die Wüste mit Eilzugsgeschwindigkeit durchqueren können — der Anblick des unermeßlichen Sandmeeres hätte ihn nicht so überwältigt wie das Hochgefühl des Siegers über die Natur, im vollen Behagen eines Luxusexpresses durch die große Öde zu sausen.

Die völlige Phantasielosigkeit bestimmt schließlich auch Bacon's Verhältnis zur Religion. Wie sie ihm die Hingabe an die irdische Offenbarung der Religion versagt, das Gefühl für die Schönheit in Natur und Kunst, so hindert sie in ihm den seherischen Aufschwung zum Ahnungsvollen, zur göttlichen Vision, zur schöpferischen Urkraft. Darum kann ihm das Unaussprechliche niemals Ereignis werden. Das Verstandesgemäße verschlingt die große Empfindung, vor allem auch das kosmische Empfinden, das dem Menschen seinen Platz im All zuweist als Geschöpf unter Ge-

schöpfen. Bacon ist viel mehr ein ins Kolossale gesteigerter Famulus Wagner als eine Faust-Natur.

In «Salomon's House» findet neben höchster wissenschaftlicher Betätigung nicht die mindeste Kunstpflege statt. Man bedarf ihrer dort nicht mehr. Denn die Menschen sind über die Stufe der Kunsteindrücke hinaus. Die Kunst, sagt Bacon, das Spiel des Geistes, bedeutet für den reifen Geist bestenfalls so viel wie das Tändeln des Kindes für den Erwachsenen. Bestenfalls. Wo das Mysterium der Kunst den klaren Blick des Verstandes beeinträchtigt, wird sie verwerflich.

Bacon verweist die Phantasie ins Reich der Lüge. Sie ist eine Schlinge, die dem Menschen gefährlich werden kann (Essay on Truth).

Die ihr entsprechende Betätigung des Menschengeistes, die Poesie, liefert im Gegensatz zur Wissenschaft ein erfundenes willkürliches Abbild der Welt. Sie kann infolgedessen dem Menschen etwas geben, was ihm die Wirklichkeit versagt, und erscheint in göttlichem Licht. Dennoch ist es nicht unbedenklich, daß der Mensch sich mit den Schatten der Dinge bescheiden lerne. Bacon's Stumpfheit für das poetische Ingenium geht schon aus seiner Zweiteilung der Poesie in Worte und Dinge hervor (Advancement of Learning), die ihn in Widerspruch zu seiner eigenen Induktionsmethode bringt, aus der Körpernatur die Formnatur zu gewinnen. Nach dieser Teilung haben Vers und Stil mit dem «Stoffe» der Dichtung nichts zu tun. Die Kunst des Silbenmessens wird zur eigentlichen Erzeugerin der Poesie. Die Dichtung als Seelenenthüllung und das «Urpoetische», die Lyrik, gehen ihm verloren. Die Allegorie wird der Höhepunkt der Dichtung.

Man kann den Wesensunterschied zwischen Bacon und Montaigne nicht bündiger zusammenfassen als in dem Satze, daß Bacon ganz Verstandesmensch ist, Montaigne Phantasiemensch. Dessen Stärke beruht in der Einbildungskraft, er ist dem Spieltrieb hingegeben. Darum liebt er die Poesie. Phantasie ist die Zuflucht des Menschen vor der Wirklichkeit. Sie färbt aber auch Montaigne's Naturerlebnis, sein Verhältnis zur Kreatur, zu Bäumen und Pflanzen, die ihm alle Mitgeschöpfe sind. Der Mensch «schuldet ihnen Barmherzigkeit und Wohlwollen» (De le cruauté).

Montaigne sieht die Welt mit den Augen des Künstlers. Mit der instinktiven Unbewußtheit des Künstlers philosophiert er als trefflicher, formsicherer Fabulierer. Die Histörchen und Anekdoten,

mit denen er seine Weisheitssätze belegt, nehmen oft den breitesten Raum des Essays ein.

Bacon dagegen bringt es in seiner utopistischen Erzählung, die ihm farbenprächtige Schilderung gebietet, in dem beabsichtigten Bilde einer märchenhaften Kulturblüte nicht über die dürre Aufzeichnung eines abgeschmackten Zeremoniells. Überall drängt sich das Zweckbewußte in greller Nüchternheit vor. Bei Montaigne waltet jener dichterische Urtrieb spielerischer Schaffensfreude, deren Zweck, wenn sie überhaupt einen hat, die Selbstdurchleuchtung ist, das Bedürfnis, mit sich ins Reine zu kommen.

Wie Bacon alles auf seinen Nutzen ins Auge faßt, so auch die Kunst. Da sie die Seelen in unvergleichlicher Weise beeinflußt, hält er sie zu Erziehungszwecken für brauchbar. Musik macht die Gemüter bald ernster und mutiger, bald sanfter und erbarmungsvoller, wenn man auch ihre verweichlichende Wirkung nicht übersehen darf. Das Theater kann der Sittenverderbnis entgegenwirken und die Seele zur Tugendzucht anhalten. Bacon beruft sich auf die Ansicht hervorragender Gelehrter, daß man mit dem Drama wie mit dem Bogen eines Streichinstrumentes auf den Gemütern spielen könnte (Advancement of Learning). Aber diese scheinbar Hamlet'sche Ansicht wird schon im Nachsatz als das gerade Gegenteil jener Erkenntnis der im innersten Wesen der Schauspielkunst liegenden Bedeutung enthüllt, von der Shakespeare durchdrungen ist. Bacon hat nur den ganz äußerlichen Umstand im Auge, daß, einem ungelösten aber unleugbaren Naturgeheimnis zufolge, bei einer Versammlung vieler Menschen Eindrücke stärker zu wirken pflegen. Wenn Bacon — bei Gelegenheit eines Sonetts, durch das er auf die Versöhnung der Elisabeth mit Essex hinarbeiten will (Apology in certain Imputations concerning the Earl of Essex, 1604) — sagt, daß er kein Dichter sei, so darf man darin in der Tat mehr als eine Bescheidenheitsfloskel sehen. Es ist die richtige Selbsteinschätzung. Seine Beiträge für die «Gray's Inn Revels» (Weihnachten 1594), sein Hochzeitsmaskenspiel «The Mask of Flowers» (1616) mit ihren gänzlich ungeformten allegorischen Figuren, denen lange erbauliche, völlig unpersönliche Reden aus dem Munde fließen, gehen in nichts über die allegorische Gelegenheitsdichtung der Zeit hinaus. Sie könnten nie und nimmer aus der modellierenden Hand eines dramatischen Bildners kommen. Hingegen verfügt Bacon's Prosa über eine gewisse veranschaulichende Kraft der Metapher, z. B. sein Vergleich der kritiklos Schatz auf Schatz häufenden Erfahrung mit der Ameise, des

Rationalismus, der, dem Experiment mißtrauend, die Fäden der Beobachtung aus seinem Innern zieht, mit der Spinne, und der experimentellen Erfahrung, die den Honig der Wissenschaft spendet, mit der Biene (Cogitata et Visa).

In «De Sapientia Veterum» erzählt er die Fabeln der klassischen Mythologie, indem er unter Herausarbeitung ihres parabolischen Gehaltes aus ihnen kosmische, politische, philosophische und praktische Gesetze ableitet. Pan wird zum Sinnbild einer naturphilosophischen, Perseus einer politischen, Dionysos einer moralischen Wahrheit. Die der Mythologie innewohnende dichterisch zeugende Urkraft geht dabei völlig verloren.

Nebenbei sei darauf hingewiesen, daß Bacon in einer Zeit, die mit Homer erst wieder bekannt wird, sich eine eigene Homer-Theorie bildet. Er nimmt für die homerischen Sagen eine individuelle Urheberschaft an, läßt sie dann durch Überlieferung fortgepflanzt und Volkseigentum werden, dem später Homer seine persönliche Prägung gibt.

VI. Lehre vom Staat.

Dem Menschen als Individuum stellt Bacon die Menschheit als gesellschaftliches Gemeinwesen gegenüber. Das persönliche und das allgemeine Wohl decken sich nicht notwendig. Häufig stehen sie sogar miteinander in Widerspruch. Das Einzelwesen ist als solches um so glücklicher, je unabhängiger es von der Welt bleibt. Bacon legt dem Sittenlehrer die Pflicht auf, die psychische Eigenart mit eben derselben individuellen Rücksicht zu behandeln, wie der Arzt die physische. So wenig die Medizin eine Arzenei hat, die gegen alle Krankheiten taugen würde, so wenig kann die Moral allgemeingültige abstrakte Regeln aufstellen. Eine einzige, ausnahmslos für jeden bindende Vorschrift nimmt Bacon aus: die Pflicht des Einzelnen gegen die Gesellschaft, die Unterwerfung des persönlichen Wohls unter das allgemeine (The Advancement of Learning). Der Staat hebt die persönliche Willkür oder Anarchie auf. Die ausnahmslose Erfüllung der Bürgerpflicht führt zu jenem idealen Glückszustand der Gesellschaft, den der eudämonistische Utilitarier Bacon als erstrebenswertestes und erreichbares Ziel in der «Nova Atlantis» schildert — keine Traumutopien, sondern unter gewissen idealen Bedingungen geschaute Wirklichkeit: Ordnung ohne Polizei, Wohlstand ohne Prunk, Haltung ohne Zwang, eine Beamtenschaft von unnahbarer Rechtschaffenheit, eine Priesterschaft, die in der Bruderliebe und im

Seelenheil des Nächsten ihren Lohn findet. Freilich auch Vorschriften für das Kleinste wie das Größte, Aufsicht über die intimsten wie die öffentlichen Dinge, eine Bevormundung, unter der die individuelle Persönlichkeit verkümmert, ein Ideal, das mit dem stolzen Ichbewußtsein der Renaissance sich schlecht verträgt. In der Tat sind die seligen Bewohner von Ben Salem merkwürdig temperamentlose Menschen, die das Recht und die Bedeutung des Einmaligen nicht zu kennen scheinen. Vielleicht ist hier der Einfluß des Rechtsgelehrten in Bacon nicht zu unterschätzen. Ihn fesselt der legislative Gedanke als Fachmann. Im Leben ist er für strenge Handhabung des Gesetzes, findet in der Sternkammer eine Mustereinrichtung (A History of the Reign of Henry the Seventh), und im Prozeß gegen einen Geistlichen, der im Verdacht steht, des Königs Urteil behext zu haben, erklärt er die Tortur für ein gesetzmäßiges Verfahren (Letters and Life III 81).

Es ist Bacon's Überzeugung, daß im wohlgeordneten Staat das Glück des Bürgers den Endzweck der Gesetze bildet. «Das Gesetz, das für die Freiheit der Untertanen eine schützende Umfriedung bedeutet», schreibt er einmal (Anklage des Oliver St. John). Und da ihn eine echt englische Gewißheit von der Unübertrefflichkeit der britischen Zustände und Einrichtungen erfüllt, erhält sein prinzipieller politischer Konservatismus eine praktische Berechtigung. Am Bestehenden rütteln, an den Gesetzen ändern, ist gefährlich. Und es ist überflüssig.

Hierbei ist allerdings nicht zu übersehen, daß der Konservatismus zum Signalement der Zeit gehört. Montaigne, der über Gesetze und Gesetzeskraft ungleich skeptischer denkt als Bacon, ist derselbe Gegner von Neuerungen (De la coûtume), derselbe Bekenner des politischen Konservatismus, wie ja auch Shakespeare durchaus im konservativen Boden wurzelt.

Ebenso verhält es sich mit dem absolutistischen Königsideal. Der König als Inbegriff menschlicher Vollkommenheit und Vortrefflichkeit, Träger der höchsten Macht und der größten Verantwortung, ist als erster Diener des Volkes der Gegenpol des Tyrannen. Wie Gehorsam dem König gebührt als dem sterblichen Gott der Erde, so gibt es keine frömmere Tat, als den Tyrannen stürzen (De Sapientia Veterum, Perseus). Montaigne geht in der Unterwerfung unter das absolutistische Königtum noch wesentlich weiter als Bacon, da er für das gekrönte Haupt als solches ohne Rücksicht auf persönlichen Wert oder Unwert — unbedingte Ehrerbietung fordert (Nos affections s'emportent au de là

de nous). So unterwerfen sich in «Heinrich VI.», 2. T., die Bürger von Angers «dem König», ohne zu wissen, wer dieser König ist. Das Königtum, will sagen das königliche Wesen im Menschen, ist an sich etwas so unvergleichlich Erhabenes, daß in seinem Träger sogar menschliche Eigenschaften, die sonst löblich wären, nicht von Bedeutung sind. «Wie wenn man einen König lobte, weil er ein guter Maler oder Architekt ist», sagt Montaigne einmal (Considération sur Ciceron), und Shakespeare läßt seinen Prospero um den Thron kommen, weil er ein zu guter Gelehrter und Magier ist.

Nur wenn man diese Unterwürfigkeit unter das geheiligte Herrscherideal in Betracht zieht, zerstreuen sich die Bedenken, die Bacon's im Leben bekundete Loyalität erregt. Zwei so entgegengesetzten Regenten wie der protestantischen Elisabeth mit ihrer nationalen, antispanischen Politik und dem halbkatholischen, schwächlichen Jakob mit seiner Spanien zugewandten, dem englischen Nationalgeist widerstrebenden Friedensgesinnung dient er in gleicher Unterwürfigkeit.

Zu Bacon's Begriff des Königlichen gehört auch der äußere Glanz der Majestät, die Großzügigkeit des Handelns, die Großartigkeit des Auftretens, die er in Heinrich VIII. vereinigt findet (Vorrede zur geplanten «Geschichte Heinrich's VIII»). Der König mit seinem göttlichen Nimbus ist in seiner Herrlichkeit er selbst allein. Selbst vom Adel trennt ihn eine weite Kluft (The Advancement of Learning). Nahe stehen ihm nur die Räte der Krone, seine Mitarbeiter, seine Vertrauten. Sie tragen eine noch schwerere Verantwortung als der König selbst. Der Herrscher ist allein Gott Rechenschaft schuldig, seine Minister aber haben jede Pflichtverletzung vor Gott und den Menschen zu verantworten. Dem König schmeicheln, heißt ihn verraten, ihm die Wahrheit verhehlen ist schlimmer als Aufstand in Waffen (Brief an den Herzog von Buckingham, 1616).

Der Begriff des Volkes fehlt — bei diesem ausgeprägten Aristokratismus wohl unvermeidlicherweise — Bacon, wie er dem Zeitaber fehlt. Wie Shakespeare nur Angehörige gewisser Stände und Handwerke kennt und nicht das Volk als Gesamtheit, als Menschheitsausdruck, so verschmilzt es auch Bacon mit dem Pöbel. Das Sammelwort Volk wird ihm zur Zusammenfassung der boshaften und schlechten Eigenschaften der gemeinen Menge. Er verkörpert sie in «De Sapientia Veterum» in der Gestalt des Erzrebellen Typhon. Die beste Art, sich mit ihr abzufinden, ist, sie unschädlich zu machen. Solange man nicht an die Sitten, den Glauben, den Lebens-

unterhalt des «Volkes» rühre, so tröstet sich Bacon, und, wohlgemerkt, solange kein starker Kopf die Führung übernimmt, sei nicht viel von ihm zu fürchten (Essay on Empire).

Wie bei Bacon häufig zwischen Theorie und Praxis ein Zwiespalt klafft, so ist er als Vertreter eines sozialen Liberalismus (wenn der Ausdruck hier statthaft ist) während seiner Beamtenlaufbahn einige Male für Rechte des Volkes eingetreten. Er widersetzt sich als Antiagrarier einer hohen Kornsteuer, weil es gegen die Staatsweisheit sei, den Reichtum des Landes in der Hand etlicher Viehzüchter zu häufen (Parlamentsrede). Er lehnt gewisse drückende Monopole und Patente ab, bemüht sich um die Verbesserung und Verbilligung des Gerichtsverfahrens und erläßt Verordnungen gegen das Duell und das Seeräuberunwesen.

Wenn er Handel und Verkehr, Geschäft und Gesellschaft als eigene Wissenszweige betrachtet sehen will, so nimmt er gewissermaßen den Begriff der Nationalökonomie vorweg (The Advancement of Learning). Wie Plato's Idealphilosophie die Weisen zum Herzen des Staates machen will, so Bacon's aufs Reale gerichtete die Kaufleute (Of Empire). Unter zahlreichen Handelsvorschriften, die er in Erwägung zieht, sind die über den Wucher besonders beachtenswert. Er erblickt in ihm eine praktische Notwendigkeit. Ihn ausrotten zu wollen, hält er für eine Utopie. Neuordnung und Regelung auf Grund billiger Wuchergesetze ist alles, was sich vernünftigerweise in Betracht ziehen läßt (Of Empire. Usury and the Use thereof). Bacon, als ein stets von Gläubigern geplagter Mann, mochte die Bändigung des Wuchers, ohne den er doch nicht leben konnte, besonders dringend finden. Immerhin ist's eine Anschauungsweise, in der sich viel Zeitempfinden ausdrückt, ein nicht zu übersehender Gegensatz zu Shakespeare's Stellung gegen den Wucher. Weit ab von Bacon's nachsichtiger Auffassung steht auch Montaignes Ansicht, daß es keinen Gewinn gebe, der nicht zugleich der Schaden eines andern wäre (Le profit de l'un est le dommage de l'autre).

Als Staatsmann geht Bacon über den Horizont seiner Zeit nicht heraus. Kein großer politischer Gedanke stellt ihn unter die Bahnbrecher. Bei seinem durchdringenden Wirklichkeitsblick, seinem Freisein von Impulsen und Leidenschaften, würde man ihm als Diplomaten mehr Weitsichtigkeit zumuten, als er offenbart, wenn er z. B. in absehbarer Zeit die friedliche Herrschaft Englands über Irland für gesichert hält.

Mit Vorliebe spürt er gewissen Übereinstimmungen zwischen

physikalischen und politischen Gesetzen nach. Wie es eine zweifache körperliche Berührung gibt — ein Zusammentun (compositio) und eine Vermengung (mistio) —, so in der Politik Eroberung und Einverleibung. Gedeihlich ist immer nur die letztere, und er wünscht sie für die Länder der britischen Krone nach dem römischen Muster der «communis patria» (A Brief Discourse touching the Happy Union of the Kingdoms of England and Scotland).

Gegen den Krieg verhält sich Bacon weniger ablehnend als Shakespeare. Was eine gesunde Bewegung für den Leib, das sei ein ehrenvoller Krieg für den Staat. Wesentlich sei nur eine triftige Kriegsursache (Fragment of an Advertisement touching the Holy War). In dem Briefe an Buckingham (1616) erklärt er zwar den Frieden für das Glück der Völker, aber — wie Bismarck — stete Kriegsbereitschaft für das Mittel, ihn zu erhalten. Wirklich abschreckend erscheint ihm nur die Raserei des Bürgerkrieges. Vor diesem Wühlen in den eigenen Eingeweiden möge sein Volk und sein Fürst bewahrt werden (vgl. Shakespeare, «Heinrich VI.», 3 T., II, 5). Schließlich hat Bacon noch in der Frage der Kolonialpolitik, die Shakespeare unberührt läßt, seine eigene Ansicht. Sie lautet: gemäßigter Imperialismus. Die Kolonien sind notwendige Abzugsrinnen für das Mutterland, dem sie, mit Klugheit geleitet, von höchstem Nutzen werden können.

Hier und da schillert Bacon in einem Anflug von Weltbürgertum, das nicht allein Shakespeare, sondern der Renaissance überhaupt fremd ist, der Zeit, deren echteste Kinder Söhne ihrer Stadt oder ihres Gaus, aber schon kaum mehr ihres Landes waren, geschweige denn Zugehörige einer über die Landesgrenzen hinaus gehenden Gemeinschaft. Unter den drei Stufen des Ehrgeizes, die Bacon unterscheidet, dünkt ihn der persönliche der niedrigste, der vaterländische ein höherer, der kosmopolitische der höchste, denn er diene der Machtvergrößerung der Menschheit, während jener nur die Größe des einzelnen anstrebe (Novum Organon).

Aber Bacon's Weltpolitik ist nur ein kleiner Stein im Riesenbau seiner Weltall-Lehre. Sie ändert nichts an dem einseitigen Überwiegen der konkreten Erscheinung, des Physischen und Materiellen. Man denkt bei dieser Ausschließlichkeit, die sein Weltbild, so erschöpfend er es auszuführen strebt, doch nur als die halbe Welt erscheinen läßt, an Montaigne's Vorschrift: „keine Seele bilden und keinen Körper, sondern einen Menschen" — die Vorschrift, die für Bacon nicht in Betracht kommt und in deren Verwirklichung Shakespeare's Größe liegt.

Ludwig Tieck's erste Shakespeare-Übersetzung (1794).

Von **H. Lüdeke.**

Über die Absicht des jungen Tieck, Shakespeare zu übersetzen, war bisher so gut wie nichts bekannt. Rudolf Köpke, Tieck's Biograph, erwähnt lediglich die Theaterbearbeitung des «Sturms»[1]), von der Tieck eine Probe mit seinem Aufsatz über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren an Schiller gesandt haben soll mit der Bitte, beides in der «Thalia» zu drucken. Haym fügt in der romantischen Schule diesen Angaben nichts Neues hinzu.

An äußeren Zeugnissen über Tieck's Pläne in dieser Hinsicht läßt sich allerdings sehr wenig anführen. Ein früher Brief an Wackenroder[2]) zitiert einige Verse aus dem zweiten Akt von Wieland's Übersetzung des «Sommernachtstraums». Ende November 1792 berichtet er über sein intensives Studium des «Sturms» und die Lektüre des «Romeo», «Hamlet» und «Othello» im englischen Originaltext, was ihm einen besonderen Genuß bereitete; denn «die Übersetzung gibt einem wirklich gar keine rechte Idee von Shakespeare». Diese Erkenntnis von der Unzulänglichkeit der Eschenburg'schen Verdeutschungen war dann wohl der Keim des Entschlusses, der dem damaligen vielseitig und angestrengt beschäftigten jungen Literaten nicht schwer fallen konnte. Im Kreise seiner literarisch interessierten Freunde in Berlin wurde seine Absicht mit der Zeit bekannt, und von seinem blendenden Talent durfte man wohl etwas Ersprießliches erwarten. Dieses Stadium verrät dann mehrere Jahre später ein Brief Burgsdorff's an den gemeinsamen Freund Brinckmann, damals schwedischer Gesand-

[1]) Ludwig Tieck, Leipzig 1855, Bd. I, 174.

[2]) Wackenroder's Werke und Briefe, hgb. von v. d. Leyen, Bd. II, 4 f.

schaftsattaché in Berlin. Burgsdorff schreibt von Jena aus am 12. Dezember 1796: «Sagen Sie doch Tieck, der ältere Schlegel habe seine Übersetzung des ‹Sturms› zum Rezensieren bei sich liegen, noch habe er sie nicht gelesen. Mit seiner Übersetzung des ganzen Shakespeare kommt er dem guten Tieck doch wahrscheinlich in den Weg, und es tut mir leid, denn ich bin überzeugt, daß er ihn nicht besser übersetzt. Er kann manches für sich haben, scheint mir aber die Sache gar nicht so mit Ernst und Liebe zu treiben wie Tieck» [1]). Daß Burgsdorff's Befürchtungen sich bewahrheiteten, bezeugt schließlich Friedrich Schlegel in einem der entrüsteten Briefe über seines Bruders Neigung, die Kenntnisse Tieck's hoch zu schätzen, der doch durch die Überlegenheit des Älteren davon abgeschreckt worden sei, selber Shakespeare zu übersetzen [2]).

Der Anfang dieser Shakespeare-Übersetzung Tieck's ist in seinem Nachlasse (Nr. 10) in der Staatsbibliothek in Berlin erhalten. Es sind zwei Handschriften zu unterscheiden. Die erste besteht aus fünf Folio-Doppelbogen von verschiedener Größe, alle der Länge nach in der Mitte gefalzt. In den äußeren Kolonnen steht der Text der Übersetzung, in den mittleren die zahlreichen Verbesserungen. Die Schrift ist sehr eng und spitz, und deutlich aus der Göttinger Studienzeit, 1793—94. Die Handschrift umfaßt den ganzen ersten Akt des Sturms und einen Teil des zweiten bis zum Anfang der zweiten Szene, wo in Trinkulo's Rede: «Hier ist weder Baum noch Strauch . . .» die Worte kommen: «. . . und hätte er diesen Fisch hier abgemahlt, so» — wo sie abbricht, da die folgenden Blätter mit der Fortsetzung verloren sind. Nur der erste Akt ist sorgfältig durchkorrigiert; der zweite ist von Randkorrekturen fast ganz frei.

Tieck fing seine Übersetzung in Prosa an. In dieser Form stehen in der zweiten Szene die Shakespeare'schen Verse bis zu der Stelle, wo Prospero seine lauschende Tochter fragt; ‹Hörst du noch?› und sie antwortet: Sehr aufmerksam». Von da an ist alles in Übereinstimmung mit dem Original in fünffüßige Jamben gebracht. Nachträglich sind noch die beiden Verse in der ersten Szene, die Reden Antonio's und Gonzalo's, am Rande dazugesetzt

[1]) Burgsdorff's Briefe, hgb. von A. F. Cohn (Deutsche Lit.-Denkm. 18. und 19. Jahrh., Nr. 139), S. 58.

[2]) Fr. Schlegel's Briefe, hgb. von Walzel, S. 352 f.

worden. Ob dieser prosaische Anfang darauf deutet, daß Tieck's anfängliche Absicht eine Prosaübersetzung war und daß er erst während der Arbeit auf die Idee kam, eine metrische Übertragung daraus zu machen? Oder sollte die Prosa nur die Grundlage für die Versifizierung abgeben, die er später ohne sie durchführte? Letzteres wird eher der Fall sein, da eine zweite Prosaversion neben derjenigen Eschenburg's keinen rechten Zweck und für Tieck kaum einen Reiz gehabt hätte.

Da die vielen Korrekturen in den Verspartien des ersten Aktes die Handschrift fast unleserlich machten, so schrieb Tieck einen Teil dieses Aktes in Reinschrift ab. Diese zweite Handschrift besteht aus zwei gefalzten, ineinander gelegten Bogen in Quartformat, von deren acht Seiten sechs ganz, die siebente nur noch zum Teil beschrieben ist. Auch dieser Reinschrift hat Tieck im Rande einige Varianten beigefügt. Diese Arbeit war weit sorgfältiger als die später gedruckte Bühnenbearbeitung des »Sturms« und eine wirkliche Übersetzung, und es ist wohl anzunehmen, daß diese Abschrift oder eine ähnliche den Aufsatz über das Wunderbare in in der Sendung an Schiller begleitete, da sie sich eher zur Veröffentlichung in einer belletristischen Zeitschrift eignete.

Im folgenden Abdruck dieser zweiten Handschrift stehen Tieck's Varianten am Fuße der Seite und seine Streichungen im Text in Winkelklammern.

Ariel. Heil, großer Meister! Heil
Ehrwürdiger Gebieter, sieh, ich nahe
Ein Untergebner deiner Willkühr; sei's
Zu fliegen, oder zu schwimmen, mich zu tauchen
In Flammen, auf dem Rükken krauser Wolken
Zu fahren. Ariel und seine Macht
Gehorcht der ernsten Vorschrift.
Psp. Hast du, Geist,
Genau den Sturm, wie ich gebot, vollendet?
Ariel. Genau. Ich flog zum Schiff des Königes:
Entsetzen flammt ich rings umher, bald auf
Das Hintertheil, in den Raum, auf das Verdeck,
In jegliche Kajüt'. Ich flatterte
Oft in getrennten Bränden hell um Seegel
Und Mast und Boegspriet, und dann zuckt' ich wieder
In eine Gluth zusammen. Jovis Blitze

2 nahe] komme 3 Var: um auszuführen dein Gebot, es sei 7 Var: mächtigen Geheiß ist deinem ernsten Willen. — Sind deinem ernsten Willen dienstbar — mit allen Kräfften dienstbar dient — deinem ernsten Willen 8 vollendet] vollbracht?

Des fürchterlichen Donners Bothen sind
Nicht plötzlicher und so dem Aug' entschwindend,
Laut krachend schienen glühnde Schwefelströme
Mit Sturm dem mächtigen Neptun zu drohen,
Die trotzgen Wogen zu erzittern, ja
Sein furchtgebietender Trident zu wancken.
Psp. Ha wackrer Geist! war unter ihnen keiner
So festen Muths, daß seine Sinne nicht
Den Schrekken des Getümmels unterlagen?
Ariel. Nein, jeglichen ergriff ein wilder Taumel
Der Raserei, umhergejagt in blinder
Verzweiflung, alle nur die Schiffer nicht
Entsprangen aus dem Schiff, rings um mir her
Ein einzger Brand, in den Schaum der See, einer
Der Sohn des Königs Ferdinand, erschien
Mit aufgesträubtem binsenstarren Haar:
Die Höll' ist leer und hier sind alle Teufel!
Psp. Du muntrer Geist! Doch war's auch nah am Ufer?
Ar. Ganz nahe, mein Gebieter.
Psp. Und sie sind
Auch alle ⟨unbeschädigt⟩ unversehrt?
Ar. Kein Haar gekrümmt!
Ja unbefleckt und frischer als zuvor
Sind ihre Kleider, welche jeglichen
An's Ufer trugen; alle sind in Haufen,
Wie du befahlest, hier und dort zerstreut.
Den Sohn des Königs ließ ich einsam landen;
Er kühlt die Luft mit seinen Seufzern ab,
Im fernen Winkel dieser Insel sitzend,
Die Arm' in dies betrübte Band geschlungen.
Psp. Wo ließest du den Rest der Flott' und die
Matrosen von des Königs Schiff?
Ar. Das Schiff
Des Königs liegt in Sicherheit, versteckt
In jener tiefen Bucht, wohin du einst
Um Mitternacht mich riefst, dir Thau zu holen
Von der Bermuda sturmumsausten Küste:
Die Schiffer liegen alle dort im Raume
Des Fahrzeugs hingestreckt, durch Müdigkeit
Und meine Kunst in tiefen Schlaf versenkt.
Die andern Schiffe, welche ich zertreute,
Sind izt auf der Atlantschen See versammelt
Und seegeln traurig heimwärts nach Neapel,
Im Wahn, daß sie das Schiff des edeln Königs
Gescheitert sahn, ihn selber untersincken.

---

19 Sturm] Krieg 20 Var: Es schien die trotz'ge See zu zittern, ja 33 Var: Ha! gut mein Geist!

Psp. Du hast mein Ariel den Auftrag sehr
Genau besorgt, doch giebt's noch mehr Geschäffte. —
Wie hoch ist izt die Zeit am Tage?
Ar. Mittag
Ist seit drei Stunden schon vorüber.
Psp. Nun
⟨So ist die Zeit von izt bis sechs für uns⟩ so sind von izt bis
⟨Sehr köstlich⟩ Für uns sehr köstlich. [sieben alle Stunden
Ar. Ist noch mehr zu thun?
Weil du mir so viel Mühe machst, so laß
Dich auch erinnern, was du mir versprochen,
Und noch nicht ⟨hieltest.⟩ gehalten hast.
Psp. Du murrst? und was
Hast du zu fodern?
Ar. Meine Freiheit.
Psp. Eh
Die Zeit um ist? — Nichts mehr.
Ar. Bedenck', ich bitte,
Wie manchen wakkern Dienst ich dir gethan,
Daß ich nie log, durch Ungeschicklichkeit
Dir nie etwas verdarb und niemals maulte,
Ein ganzes Jahr versprachst du mir zu schencken.
Psp. Vergissest du, von welcher Qual ich dich
Erlöste?
Ar. Nein.
Psp. O freilich, und du glaubst
Dich nun gequält, den Schlamm der salzgen Tiefe
In meinen Diensten zu durchwaten, auf
Dem scharfen Nord zu rennen, in die Adern
Der starrgefrornen Erd' auf mein Geheiß
Hinabzufahren.
Ar. Nicht doch, mein Gebieter.
Psp. Du lügst, du tückscher Geist! Hast du die Hexe,
Die schnöde Sykorax vergessen? Die
Vor Wuth und Alter dich in einen Reif
Verwachsen? hast du sie vergessen?
Ar. Nein.
Psp. Du hast es. Wo war sie geboren? sprich.
Ar. In Algier, mein Gebieter.
Psp. Weißt du's wirklich?
Ich muß dich doch in jedem Monden einmal
Daran erinnern, was du warst. Diese
Gräsliche Hexe Sykorax, — für vieles

74 glaubst] hältst 75 f. Var: es nun für Pein in meinem Dienst den Schlamm der salzgen Tiefe zu durchwaten, auf 82 Wuth] Neid 87 Var: vordem warst. 88 Var: Verruchte Hexe Sykorax, ward wie Du weißt, für Zauberei'n und tausend Unheil, Für Zauberein und tausendfaches Unheil, wovon schon die Erzählung jedes Herz empört, ward Sykorax, du weißt es, diese verruchte Hexe aus Algier verbannt.

Unheil ⟨für⟩ und Zauberkünste, wovon die
Erzählung schon die menschliche Natur empört,
Ward sie aus Algier, wie du weißt, verbannt,
Denn eines Dienstes wegen wollte man
Ihr nicht das Leben nehmen: ist's nicht so?
Ar. Wohl, mein Gebieter.
Psp. Die grauäugigte
Unholdinn ward hieher gebracht und schwanger
Vom Schiffsvolck ausgesezt; du warst damahls
Ihr unterthan, wie du mir ⟨selber⟩ sagtest, doch
Für ihre schwarzen irdischen Befehle
War deine geistige Natur zu ⟨zart⟩ mild,
Du widerseztest dich der rohen Knechtschaft;
Zur Strafe ließ sie dich durch stärkre Diener
Mit eisenharter Unerbittlichkeit
In eine aufgespaltne Fichte kerkern.
Es schlichen dir in diesem Banne zwölf
Qualvolle lange Jahre hin, sie starb
Indeß, und ließ dich dort: dein Stöhnen ächzte
Im ewgen Wimmern fort wie Mühlradsausen.
Noch keine Menschenbildung schmückte damahls
Dies Eiland, nur bewohnt von jenem wilden
Gefleckten Wechselbalg, den sie gebar.
Ar. Ja, Caliban, ihr Sohn.
Psp. Das sag' ich ja,
Der Caliban, der jezt mein Diener ist.
Du kennst die Pein, in welcher ich dich fand,
Dein Ächzen machte Wölfe heulen, es
Durchschnitt die harte Brust ergrimmter Bären,
O deine Qual war Höllenmarter, und
Selbst Sykorax vermochte nicht den Bann
Zu lösen: war's nicht mein Gebot, als ich
Bei meiner Ankunft dich vernahm, dem stracks
Die Fichte auseinander sprang, die dir
Die freiheit gab?
Ar. Wie danck ich dir dafür!
Psp. Murrst du, so will ich einen Eichenstamm
Aufreißen, in die knot'gen Eingeweide
Dich tief einnageln, bis du unter Heulen
Zwölf Winter so durchschmachtet hast.
Ar. Verzeihung,
Ich will dir gern gehorchen, mein Gebieter
Und willig meinen Geisterdienst verrichten.
Psp. Das thu und nach zwei Tagen bist du frei.
Ar. O du mein edler Herr! was soll ich thun?

---

93 Var: war's nicht so? 98 schwarzen] grausen 101 Var: Da ließ sie dich durch ihre stärkren Diener 110 den] das 124 Var: einnageln] klammern,

O sprich! was soll ich thun?
Psp. Geh, wandle dich
In eine Wassernymphe, doch nur mir
Sonst keinem Wesen sichtbar, komm in dieser
Gestalt zu mir zurück, izt fort und eile! (:Ariel geht ab:)
Erwache liebe Tochter, du hast sanft
Geschlafen, izt erwache!
Mird. Deine trübe
Erzählung hat mich ganz ermüdet.
Psp. Auf!
Ermuntre dich! Wir wollen Caliban
Besuchen, meinen Sklaven, der uns nie
Ein freundlich Wort erwiedert.
Mird. Ungern seh ich
Den Schändlichen.
Psp. Doch wie es einmahl steht
Ist er uns unentbehrlich, denn er macht
Uns Feuer, trägt uns Holz, thut viele Dienste
Die uns sehr nützlich sind. — He! Caliban! —
Antworte doch, du träger Sklave, du!
Cal. (:hinter der Bühne:) s ist drinnen Holz genug.
Psp. Hervor! davon
Ist nicht die Rede. — Komm du Schurcke! — nun?
(:Ariel erscheint als eine Wassernymphe:)
Ha reizende Erscheinung! zarter Ariel
Hör doch.
Ar. Es soll geschehn. ⟨mein Gebieter⟩ (:geht ab:)
Psp. Hervor du giftger Sklav', vom Teufel selbst
Gezeugt mit deiner sündenvollen Mutter!
Caliban tritt auf.
Cal. So ein heilloser Thau beregn' euch beide
Als meine Mutter je mit Rabenflügeln
Vom faulen Moor gebürstet; ein Südwest
Blas' euch Geschwüre auf den Leib.
Psp. Dafür
Bekömmst du Krämpfe diese Nacht, dein Athem
Soll eingeschnürt von Seitenstechen werden,
Ermüden sollen Igel sich an dir
In ihrem Theil der Nacht, so dicht gestochen
Wie Honigwaben sollst du werden, mehr
Als Bienenstich soll jeder Stich dich schmerzen.
Cal. Ich will mein Mittagbrot! Die Insel hier
Die du mir nimmst, ist mein, ich erbte sie
Von meiner Mutter Sykorax. Als du

---

132 Wesen] Auge 145 Var: Cal. (hinter der Bühne): drinnen Ist ja schon Holz genug. Das Holz ist ja schon drinnen! 147 f. Var: höre doch Mein guter Ariel 157 Var: und Igel sollen sich an dir ermüden 158 f. Var: wie Honigwaben So dicht gestochen

Zuerst hieherkamst, ja da ward ich wohl
Von dir gestreichelt, da ward viel aus mir
Gemacht, da gabst du mir ein schönes Wasser
Mit Beeren drinn, und lehrtest mich die Nahmen
Vom großen und vom kleinen Lichte, die
Bei Tage brennen und bei Nacht; und damahls
War ich dir gut, und wieß dir alle Sachen
Auf dieser Insel, alle frischen Quellen,
Die salzgen Wasser, alle dürren Plätze,
Und auch die fruchtbarn: — o verflucht bin ich
Daß ich so that! — o alle Hexenkünste
Der Sykorax, von Schrötern, Fledermäusen,
Und Kröten über euch! Denn ihr habt mich
Zum einzgen Unterthan, der ich doch erst
Mein eigner König war, ihr sperrt mich ⟨da⟩ in
⟨In dies⟩ den harten Fels, und stehlt mir von der Insel
⟨Der Insel alles⟩ das Übrige.

Psp. Du lügenhafter Sklav!
Durch Schläge nur, durch keine Freundlichkeit
Bist du zu zähmen; trotz der wilden Art
Begegnet' ich dir mild wie einem Menschen,
Ich ließ dich selbst in meiner Hütte wohnen,
Bis du mein Kind hier zu entehren suchtest.

Cal. Oho! oho! — ich wollt' es wär geschehn!
Du kamst mir nur zu früh, sonst hätt' ich dir
Mit Calibans das Land bevölkert.

Psp. Du
Elender Sklav! für jedes bessere
Gefühl erstorben, nur für Schändlichkeiten
Gelehrig: aus Erbarmen schenkt' ich dir
Mit vieler Müh' die Kunst zu sprechen, lehrte
Dich stündlich dies und jenes, da du nicht
In deiner Wildheit deine Meinungen
Mittheilen konntest, sondern ein Gebell
Wie ein verächtlich Vieh anschlugst, Worte
Lieh ich erst deinen dunkeln Trieben, die
Sie kennbar machten. Dennoch blieb dir stets
Die rohe Art, die dich den edlern Wesen
Abscheulich macht; darum hast du verdient
In jenen Fels gesperrt zu werden und
Zu wenig Straf ist selbst für dich ein Kerker.

Cal. Ihr lehrtet mich die Sprache und ich habe
Den Vortheil, daß ich fluchen kann: die Pest
Euch an den Hals, daß ihr mich sprechen lehrtet!

Psp. Hinweg du Wechselbalg! Hol Reiser her,
Und schnell, denn du bekömmst noch mehr Geschäffte!

---

171 Var: Hier auf der

Du zuckst die Schultern, Tückischer? Thust du
Nachlässig oder mürrisch, was ich dir
Befehle, sieh, so sollen schwere Krämpfe
Dich foltern und ich will dir jegliches
Gebein mit Schmerzen füllen, und so laut
Dich brüllen lassen, daß das Wild sogar
Bei deinem Heulen zittert.
Cal. Nein, ich bitte. —
(:beiseit:) Ich muß gehorchen, seine Kunst ist so
Gewaltig, daß er selbst den Setebos,
Die Gottheit meiner Mutter, zähmen könnte,
Und ihm zu dienen zwingen.
Psp. Fort, du Sklave!

Wo Tieck's Muster zu suchen ist, läßt sich leicht erraten. Im ersten Bande der Eschenburg'schen Shakespeare-Ausgabe steht gleich nach dem prosaischen Sturm die damals beste poetische Verdeutschung eines Shakespeare'schen Stücks, der «Sommernachtstraum» von Wieland. Diese von dem älteren Dichter begonnene Arbeit an den übrigen Stücken fortzusetzen, war eine Aufgabe, die dem jüngeren kaum handgreiflicher gemacht werden konnte. Und er unternahm sie ganz in Wieland's Art. Den lose gebauten, der rhythmischen Prosa nahestehenden jambischen Vers mit dem sehr häufigen und sehr ausgesprochenen Enjambement fand er schon dort vor. Ja, Wieland hatte sich in dieser Beziehung noch weiter gehende Freiheit gestattet, als es Tieck tat, da im Original der Vers des «Sommernachtstraums» sehr viel strenger und gleichmäßiger gebaut ist als derjenige des «Sturms», dessen häufiges Enjambement für das Stück charakteristisch ist. Auch die Sorglosigkeit des jungen Tieck in bezug auf die Anzahl und Verteilung der Verse auf den Inhalt war durch Wieland's Vorbild gerechtfertigt. Wenn z. B. Tieck's erste sieben Verse nur den Inhalt von fünf Versen des Originals haben, so standen die sechs Zeilen der ersten Rede des Theseus am Anfang des «Sommernachtstraums» in Wieland's Fassung in acht Zeilen. Auch auf die Länge der Verse und die Bedeutung der kurzen Verse haben beide nicht geachtet. Die Verteilung von Vers 67 in Tieck's Fassung auf Prospero's Frage, Ariel's Antwort und den Anfang von Prospero's Gegenfrage entspricht durchaus nicht dem Original, wo Prospero's Frage die ersten vier Füße: «What is't thou canst demand?» und Ariel's Antwort: My liberty. den letzten Fuß des Verses aus-

macht — was stilistisch doch wohl ein bedeutender Unterschied ist!

Dieselbe Sorglosigkeit herrscht auch inhaltlich dem englischen Text gegenüber. Summarische Kürzungen, wie etwa in Vers 9 «genau» für «to every article», kleine, den Vers füllende Erweiterungen, wie «rings umher» in Vers 10, Ungenauigkeiten im Sinn der Übertragung bloß des Metrums wegen, wie in Vers 62 die Korrektur «sieben» statt des genaueren «sechs», das hier sehr wohl seine Bedeutung hat, syntaktische Umstellungen ganzer Sätze, um sie um so bequemer den deutschen Jamben einzupassen, wie etwa die mehrfach umgeschriebenen Verse 88—91, und Unterdrückung einzelner Wendungen, die trotz der größeren Ausdehnung des Verses doch nicht untergebracht werden können, wie z. B. das in Vers 87 fehlende: «Which thou forget'st» — alles dies hat der junge Tieck mit Wieland gemein. Größere Genauigkeit mag ihnen beiden als «pedantisch» vorgekommen sein, und davon hatte Tieck ein abschreckendes Beispiel an Eschenburg's schwerfälligem Werk.

Entbehren konnte er es allerdings nicht, wenn er auch selbständig den englischen Text zur Hand nahm. Denn ein Vergleich zeigt, daß er zwar gelegentlich seinen Vorgänger berichtigen kann — die Verse 46—49 standen bei Eschenburg I, 30f. unrichtig: «Ich hab es (das Königsschiff) in jene tiefe Bucht der Bermudischen Inseln verborgen, wohin du mich einst um Mitternacht schicktest, Thau zu holen" — daß er aber andererseits vielfach von Eschenburg's Text abhängig ist, ja dessen Prosa lediglich in Verse gebracht hat. Eschenburg's Wortschatz leistete ihm gute Dienste — wie übrigens auch Schlegel — aber zuweilen leitete er ihn auf Abwege. Nur ein Beispiel:

Not a soul
But felt a fever of the mad, and play'd
Some tricks of desperation.

Das stand recht ungenau bei Eschenburg in den Worten wiedergegeben: «Keine einzige Seele, die nicht ein Fieber des Wahnsinns fühlte, und in irgend einen Ausbruch des Wahnsinns gerieth». Und erst daraus entstanden bei Tieck die Verse 25 ff., die als eine Übersetzung des Orginals kaum mehr zu betrachten sind. Daß schließlich auch eigene Fehler dem Verdeutscher unterlaufen (Vers 11), das darf nicht überraschen — Sprachschnitzer muß man bei Tieck immer in Kauf nehmen.

Alles in allem genommen, kann man nicht sagen, daß seine Leistung eine große gewesen sei. Seine Verse erreichen nicht einmal die Höhe der Übertragung Wieland's, seines Meisters, von einem Vergleich mit Schlegel ganz zu schweigen. Aber in dem Ziel, das er sich setzte, dem Bedürfnis nach einer künstlerisch zulänglicheren Shakespeare-Übersetzung, als Eschenburg geliefert hatte — wie sehr heben sich selbst die schwachen Flügel seiner Poesie über den Dunst der Eschenburg'schen Prosa! — diesem gleichzeitigen und doch unabhängigen Streben, das ihn dem späteren Freunde zuführte, darin liegt das Bedeutsame dieser Blätter.

Immermann's Bearbeitung des «Sturms» als Operntext.

Von **Werner Deetjen.**

Die Tatsache, daß Karl Immermann für Felix Mendelssohn-Bartholdy Shakespeare's «Sturm» als Operntext bearbeitet hat, ist seit langem bekannt. Die Dichtung selbst aber wurde nie veröffentlicht und ihre Entstehungsgeschichte war bisher in Dunkel gehüllt. An der Hand der mir in Abschriften vorliegenden Briefe, die Mendelssohn über das Libretto an Immermann schrieb, und des zum Teil erhaltenen Manuskripts, sei im folgenden das Wesentlichste über die Bearbeitung und ihr Schicksal mitgeteilt[1]).

Ende November des Jahres 1831 hatte Immermann in Düsseldorf durch Wilhelm Schadow den jungen Mendelssohn kennen gelernt. Bei dieser ersten Begegnung der beiden Männer, die zu einem Freundschaftsbunde führte, sprach Mendelssohn von seinem Plan, für München, einer Aufforderung der dortigen Bühnenleitung folgend, eine Oper nach einer Dichtung Shakespeare's zu schaffen, und bat Immermann um einen Text. Dieser schlug darauf als Grundlage den «Sturm» vor[2]).

[1]) Für die Genehmigung, die Handschriften zu benutzen, sage ich der Direktion des Goethe- und Schiller-Archivs verbindlichen Dank.

[2]) Ueber frühere Versuche, aus dem «Sturm» einen Operntext zu machen, vgl. Joh. Meißner, Untersuchungen über Shakespeares «Sturm». Dessau 1872, S. 123 f. Dem Verfasser entging dabei Johann Samuel Patzke's Bearbeitung des «Sturm» zu einem Drama mit Gesang. Vgl. Kawerau, Aus Magdeburgs Vergangenheit. Halle 1886, S. 28 f. In späterer Zeit machte Hugo Wolf Detlev v. Liliencron den Vorschlag, den «Sturm» für ihn als Operntext zu bearbeiten, doch Liliencron ging auf die Anregung nicht ein. Vgl. Rath, In memoriam Detlev v. Liliencron.

Mendelssohn's Vater hatte gewünscht, daß der Sohn sich den Text von einem französischen Dichter schreiben ließe, und scheint gegen Immermann von vornherein Bedenken gehabt zu haben. Felix erwiderte dem Vater auf seine Einwendung am 19. Dezember[1]: «Ich war in Düsseldorf, wie Du weißt, um über die Sache mit Immermann zu sprechen; er war bereitwillig, nahm es an, hat mir das Gedicht spätestens zu Ende Mai versprochen, und so sehe ich die Möglichkeit nicht ein, wieder zurückzutreten; möchte es auch nicht, da ich zu ihm Vertrauen habe. Es ist mir unmöglich gewesen, auch nur zu ahnen, was Du mir in Deinem letzten Briefe von Immermann und seiner Unfähigkeit, eine Oper zu schreiben, sagst. Kann ich auch darin Deine Meinung bis jetzt nicht theilen, so wäre es doch meine Pflicht gewesen, nichts eher zu thun, als bis Du damit ausdrücklich einverstanden wärst; . . . . . Ich glaubte aber vollkommen zu Deiner Zufriedenheit zu handeln, wenn ich ihm mein Anliegen eröffnete. Dazu kam nun noch, daß ich mich nach neueren Sachen, die er mir vorlas, nochmals überzeugt hatte, daß er wirklich ein Dichter sei; ferner daß ich mich, bei gleicher Wahl, immer lieber für den deutschen, als für den französischen Text entscheiden würde, und endlich, daß er ein sujet genommen hat, welches mir lange schon im Sinne war, und welches auch (wenn ich nicht irre) Mutter zu einer Oper sich gewünscht: den Sturm von Shakespeare. So war ich denn sehr froh darüber, und es sollte mich nun doppelt gereuen, wenn Ihr nicht einverstanden wäret mit dem, was ich gethan. . . . . Nach allem, wie ich Immermann kenne, habe ich Grund, einen vortrefflichen Text zu erwarten. . . . . Doch brauche ich nicht zu sagen, daß ich keinen Text componiren kann und werde, den ich nicht für gut halte, und der mich nicht erwärmt. . . . . Ich werde mir ihn genau überlegen, ehe ich an die Musik gehe; namentlich das Dramatisch-Interessirende, oder (im guten Sinne) das Theatralische daran, werde ich Euch natürlich sogleich mittheilen, kurz die Sache so ernsthaft nehmen, wie sie ist.»

Am 11. Januar 1832 fragte der junge Komponist von Paris aus vorsichtig bei dem Dichter an, ob er wohl an den «Sturm» gedacht habe[2]. Nach wenigen Monaten konnte Immermann berichten, daß

---

[1]) Reisebriefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832. Hrsg. von Paul Mendelssohn-Bartholdy. 2. Aufl., Leipzig 1862, S. 284 f.

[2]) Reisebriefe S. 306.

das gewünschte Werk geschrieben sei und alsbald abgesandt werde. In seinem aus London datierten Antwortschreiben vom 30. April [1]) behauptete Mendelssohn, an die Erfüllung von Immermann's Versprechen «nur wie an eine entfernte Möglichkeit, die gewiß nicht eintreffen würde», geglaubt zu haben; «[ich] dachte, Sie hätten mich und meine Bitte über all' Ihre größeren Pläne und Werke vergessen, dachte aber, was nicht geschehen ist, und was mich nun doppelt erfreut. Wie gespannt ich auf Ihre Sendung bin und wie ich die Tage zähle, bis ich sie erhalte, können Sie sich vorstellen. Schicken Sie es mir also so bald es irgend sein kann.»

Am 8. Juni bestätigte Mendelssohn [2]) dem Dichter den Empfang des Manuskriptes und setzte hinzu: «Ich habe es noch nicht lesen können, aber ich habe schon gesehen, daß Bäume, Klippen und Sträucher ihr[e] eigene Musik vollführen, und das leuchtet mir sehr ein. Sobald ich es nun kenne, ein Näheres und Breiteres darüber; aber mehr sagen, als «ich danke», wird auch dann nicht gehen, obwohl ich dann noch besser wissen werde wofür.» Schon aus diesen Worten ist ersichtlich, wie schwer dem Komponisten die entscheidende Antwort fällt, die er darum mit Bedacht hinauszuzögern sucht. Erst am 27. Juli in Berlin griff Mendelssohn wieder zur Feder [3]):

«Es ist sehr lange, daß ich Ihnen nicht geschrieben habe, aber schon das Datum zeigt Ihnen, wie viele Veränderungen seitdem wieder mit mir vorgegangen sind; von London, wo ich eine sehr beengte Zeit erlebt und vieles componirt und aufgeführt habe, mußte ich die Reise hierher in großer Schnelligkeit machen, konnte hier nach zweijähriger Abwesenheit natürlich in den ersten Wochen kaum zur Besinnung kommen und doch ist dies nur der eine Grund meines langen Stillschweigens, der andere und wichtigere liegt darin, daß ich mir vorgenommen hatte, Ihnen nicht eher wieder zu schreiben, bis ich die Oper wohl von Grund aus kennen und zu meinem eigenen Bewußtsein darüber gelangt sein würde. Und obwohl dies jetzt der Fall ist, so wird es mir dennoch ungemein schwer, Ihnen so ganz meine Meinung zu schreiben; sogar mit dem Sprechen würde es besser gehen, obwohl das, wie Sie wissen, nicht meine Force ist, aber dann könnte ich Sie wenigstens vorher gebeten haben, mir es nicht übel zu nehmen, und brauchte nicht eher an-

[1]) Ungedruckt im Goethe- und Schiller-Archiv.
[2]) Desgleichen. [3]) Desgleichen.

zufangen, bis Sie mir es versprochen hätten. Glauben Sie mir nur, daß ich einsehe, wie schwer es für mich sei, Ihnen über eine Dichtung etwas zu bemerken, da Sie das in jeder Beziehung besser fühlen und würdigen müssen, als alle andern, und glauben Sie, daß es keine Unbescheidenheit, sondern eine unabweisliche Nothwendigkeit ist, wenn ich es wage, Ihnen meine ganze aufrichtige Meinung hier zu schreiben.

Ich bin nämlich, nachdem ich Ihren Sturm wieder und wieder gelesen habe und gerade nachdem ich die großen Schönheiten darin habe verstehen und würdigen lernen, dennoch zu der Ueberzeugung gekommen, daß ich es in dieser Gestalt nicht componiren kann. Dies würde ich nicht zu sagen wagen; ja viel lieber, als Ihnen dies schreiben, möchte ich eine Oper selbst gegen meine Ueberzeugung componiren, aber dann würde es Ihnen und mir später desto unangenehmer sein, Sie würden mit der Composition Ihrer Worte unzufrieden sein, und ich würde Ihnen Recht geben müssen. So müßte es aber kommen, wenn ich eine Musik schreiben wollte, die mich selbst nicht befriedigt und an die ich nicht mit Muth gehen könnte. Nur aus diesem Beweggrunde erlaube ich mir Ihnen anzugeben, weshalb ich damit nicht einverstanden sein kann, wohl wissend, daß es sonst die größte Arroganz wäre. Nur das was mich bei der Composition stört, kann ich aussprechen, selbst in musikalischer Hinsicht müssen Sie es nur als meine persönliche Empfindung ansehen.

Sie schreiben mir, daß Sie sich, Ihrer Ueberzeugung von der Oper nach, das ganze Gedicht bis auf einige Stellen im 2ten Act componirt dächten, und obwohl ich damit im Allgemeinen einverstanden bin, so müssen doch dann wohl die großen Musikmassen und besonders die Unterschiede des Lyrisch-dramatischen und Recitativisch-musikalischen streng gesondert sein. Die meisten Expositionen wie z. B. die ganze Rede des Prospero «ich war der große Herzog von Tarent» [1]), des Trinculo «weißt nicht? der alte sel'ge Herr» [2]), Calibans Worte «nun laß dir rathen» [3]), die Scene mit Ferdinands Testament [4]) und der Anfang des folgenden Monologs des Prospero scheinen mir zu geregelt in den Versen, um ein recitativisches, zu bloß erzählend, um ein lyrisches Musikstück (Arie, Cavatine dgl.) zu werden. Um musikalisch zu sein, er-

[1]) Vermutlich in dem fehlenden ersten Akt.
[2]) Ebenda. [3]) Akt II. [4]) Akt III

scheinen sie mir nicht genug wie wirkliche Erzählungen, und das Element, das die Musik hineinbringen könnte, liegt schon darin, daß diese Erzählungen in gleichmäßige Verse gebracht sind. Was die Musikmassen betrifft, so haben Sie allerdings Arien, Terzette, Finales etc. gesondert, aber es scheint mir, als wenn diese nicht immer auf dem Culminationspuncte der Handlung oder der Empfindung ständen, sondern meist vorher oder nachher einträten. Vielleicht erinnern Sie sich, daß diese die einzigen Bitten waren, die ich Ihnen in Hinsicht der Musikstücke ans Herz legte, daß ein Musikstück weder am Ende noch in der Mitte der neuen Empfindung, sondern mit ihr zugleich und ihre ganze Entwickelung begreifend einträte. Nun erscheint es mir in den meisten Stellen der Oper, als hätten Sie weniger dies berücksichtigt, als eine große Abwechselung in den verschiedenen Stücken, und dadurch scheint es mir, daß sehr oft die Personen und Charaktere selbst sich nicht so scharf hinstellen, wie ich es in den Musikstücken mir wünschte. Wenigstens glaube ich, daß es daran liegt, daß ich mir bei manchen Personen, z. B. beim Caliban, wie er da steht, gar keine Musik denken kann. Ich würde natürlich wohl eine Baßstimme oder irgend begleitende Töne für ihn hinschreiben können, eben so gut wie für irgend eine andere Nebenperson, aber nur wenn eine Person ihre vollste Eigenthümlichkeit ausspricht oder darlegt, bin ich im Stande ihr auch die wahre Musik dazu zu geben. So ist z. B. Caliban in dem ganzen ersten Act für mich als Musiker nicht da; er liegt im Anfange auf dem Bauch und spricht von sich und seinem Hasse während des Sturms, den Ariel erregt, dann will er im Finale zusehen, was Prospero thut, beides könnte wohl eben so gut ausbleiben oder ein anderer, als der misgestaltete Caliban könnte es thun, und deshalb weiß ich es nicht in Musik zu setzen. Außer der Scene während des Holztragens tritt er überhaupt nicht bestimmt hin, denn er ist nachher immer nur der dritte zu den beiden andern [1]), durch seine Kenntniß der Insel, seine größere Bosheit wohl von ihnen verschieden, aber immer doch nur dasselbe thuend, dasselbe sagend. Sie hatten damals die Absicht, ihn entweder mit Prospero das Regiment der Insel theilen zu lassen, oder ihn doch auf jeden Fall als selbstständigen Character hinzustellen, das hätte mir gewiß gleich Musik gegeben, so aber weiß ich es nicht zu machen. Ariel dagegen, der ganz seinen eigenen Weg geht,

[1]) Stephano und Trinculo.

scheint mir wunderschön, das Verlockungslied [1]) und namentlich wenn er frei wird und sich im Duft wiegt und ganz freundlich über den Gräbern in Halmen flüstern will [2]) — Alles das ist wohl herrlich und voll Musik. Aber sobald das nicht der Fall ist und er z. B. nur von sich spricht, sich beschreibt, wie im Anfang «Ich bin das Lächeln» [3]), da fehlt mir auch die Musik.

Dasselbe nun stört mich auch meist bei den Worten selbst, die in jeder belebten Handlung in allen größeren Massen gesungen werden. Sie haben den Personen Worte in den Mund gelegt, die gewiß zu ihnen passen, ihre Lage ausdrücken, aber die ihnen nicht eben nothwendig sind, die sie nicht gerade sagen müssen, so z. B. im ersten Finale die Stelle «immer näher sie wallen, in dem Chor, dem vollen» [4]), oder die Worte des Caliban «ich hoffe, daß aus der wilden Geschicht hervor was Gutes für Caliban bricht» [5]) oder Mirandas «keine Ohren finden meine Worte zu rufen hier» [6]). Ferner z. B. im Finale des 2ten Acts Trinculos Verse: «O heilger Franz», wo er eigentlich vor Schrecken wohl kaum geregelte Arien oder Verse hervorbringen kann. Es ist mir da, als hätten Sie sich selbst das Gesetz auferlegt, die Personen nur in gewissen regelmäßigen Formen musikalisch sprechen zu lassen, gerade diese Regelmäßigkeit ist es aber, die mich in den meisten Musikstücken hindert, wo es nicht blos lyrische Stücke, wie z. B. Lieder sein sollen, wie in dem wunderschönen Liede «Kennst Du der Liebe Flügelschläge?» [7]). Aber z. B. gleich im Anfange der sieben Wechselverse des Ariel «Caliban wüßte ich nicht zu fassen» [8]), auch abgesehen von dem Inhalt der Calibanschen Worte. Ebenso der Arie des Prospero «Rettung gab sie dem Bedrängniß» [9]) mit ihren einzeiligen Strophen, die sich ruhig wiederholen, die darauf folgende der Miranda, die Worte des Prospero von außen «Lässiges Dienen etc.» [10]), die Worte des Caliban im Anfang des 2ten Actes (da es wohl kein Lied ist, was er sich singt, sondern ein Selbstgespräch), die Arie der Miranda und das folgende Duett [11]), so schön die Worte sind, das Duett zwischen Prospero und Ariel [12]), Ferdinands Worte «Fort, Du Mordgewehr» [13]) u. s. w. — Diese Abtheilung der Worte nach Strophen ist gewiß praktisch, aber um musikalisch zu sein, müssen sie nur nach den Empfindungen abgetheilt sein und sie begleiten.

Endlich scheint es mir, daß eben diese musikalische Bestimmt-

---

[1]) Akt II. [2]) Akt I? [3]) Akt I? [4])—[10]) Akt I?
[11]) Zwischen Miranda und Ferdinand. [12]) und [13]) ebenfalls Akt II.

heit den Auftritten selbst zuweilen fehle. Die Idee, den Mantel[1]) von einem zum anderen wandeln zu lassen, ist wohl gewiß ganz vortrefflich, aber mir ist, als würde ihre Wirkung verfehlt durch das Fallen des Vorhangs, sobald Miranda den Mantel erhebt[2]), denn nun geschieht die Hauptsache während des Zwischenakts, und in ihrem wohlthätigen Walten, das eigentlich wohl der Culminationspunkt des zweiten Actschlusses ist, sehen wir sie nicht, sondern müssen sie uns nur denken. Ebenso fehlt mir die eigentliche Handlung in der ersten Scene, denn um ein bloßes Bild zu sein, dazu geht wieder zu viel vor. Ebenso im ersten Terzett zwischen Ariel, Stephano und Trinculo; in der Beschwörungsscene des Trinculo, wo die Geister doch wohl manchen Spuk erst mit ihm treiben könnten, bis er dazukommt, den Mantel abzuwerfen[3]), und in der Scene, wo Ferdinand sein Testament schreibt[4]) — alles dies sind die Gründe, weshalb ich mir keine Musik zu dieser Gestalt des Sturms denken kann. — Daß nun die Scene mit Ferdinands Verlockung[5]), seine Begegnung mit Prospero auf dem Felsen[6]), und die herrliche Idee mit dem kalten Ariel, während die anderen unten in Todesangst sind[7]), größer und schöner sind als irgendeine Scene, die bis jetzt in einer Oper vorgekommen ist, das fühle ich gewiß so lebhaft, wie nur irgendeiner es fühlen kann.

Auch weiß ich wohl, daß jedes Theater sich glücklich schätzen würde, ein Buch von Ihnen zu besitzen. Deshalb bitte ich Sie, mich wissen zu lassen, ob ich den Text, wie es in meinem Auftrage gefordert ist, an die Direction nach München einschicken und zu ihrer Disposition stellen soll. Da sie mehreren Componisten ähnliche Aufträge ertheilt haben wie den meinigen, so würde es der Direction vielleicht erwünscht sein, das Werk einem von diesen unverändert anzuvertrauen, denn es kann mir natürlich nicht einfallen zu glauben, daß Sie irgend eines Ihrer Werke blos wegen meiner persönlichen Meinung in den wesentlichsten Punkten zu ändern Lust oder Zeit haben sollten. Ich hatte gleich von Paris aus an das Münchener Theater geschrieben und für Sie als Honorar 30 Louisd'or ausbedungen, hierauf hatte ich keine Antwort erhalten, und frug Sie deshalb in einem meiner Briefe, ob man vielleicht direct an Sie etwas darüber von München aus geschrieben hätte. In London erfuhr ich jedoch, daß die Direction mit dieser Summe

---

[1]) Den Zaubermantel des Prospero. [2]) Akt II. [3]) Ebenda. [4]) Akt III. [5]) Akt II. [6]) und [7]) Akt III.

völlig einverstanden sei, und wurde nochmals aufgefordert, den Text, sobald er in meinen Händen wäre, dort einzureichen.

Ich bitte Sie nun mir zu schreiben, ob es Ihnen genehm ist, daß ich es thue (da ich bis jetzt der Direction noch nicht geantwortet habe), und vor allem bitte ich Sie mir unverändert freundlich zu bleiben.»

Immermann's Antwortschreiben ist nicht erhalten; wir dürfen aus dem nächsten Briefe Mendelssohn's entnehmen, daß der Dichter sich zwar verletzt fühlte, aber dennoch die Hoffnung auf eine Verständigung nicht aufgab und dem Komponisten zuredete, mit der Vertonung einiger ihm zusagender Partien zu beginnen, bevor ein neues persönliches Zusammentreffen im nächsten Frühjahr die Unstimmigkeiten beseitigte. Mendelssohn schrieb[1]):

Berlin, 17. 8. 32.

Ihren Brief v. 2ten d. M. eile ich sogleich zu beantworten, denn daß ich in irgend einem Falle alle Ihre Freundlichkeit für mich durch ein 14tägiges Stillschweigen zu verändern imstande wäre, haben Sie wohl nicht im Ernste von mir gedacht. Es wäre die größte Undankbarkeit, und Sie haben mir eben in Ihrem Briefe wieder einen neuen Beweis Ihrer Güte und Ihres Wohlwollens gegeben.

Allerdings stimme ich jetzt ganz mit Ihnen darin überein, daß wir zur Vollendung der Aenderung der Oper zusammen sein müßten, eben wie wir damals im Gespräche immer so ganz einer Meinung waren, daß ich glaubte, wir dächten über keine der Hauptansichten verschieden. Wäre ich in diesem Augenblicke, wie Sie schreiben, persönlich ganz frei, so wäre ich morgen auf der Schnellpost und bald bei Ihnen. Ja, wenn es mir nicht für meine ganze künftige Laufbahn wichtig wäre, die nächsten Monate bis nach Neujahr hier zu bleiben und einige längst angeknüpfte musikalische Unternehmungen hier auszuführen, so sollte mich nichts davon abhalten. In dieser Zeit aber muß ich es durch einige öffentliche Aufführungen, Concerte und dgl. versuchen, ob ich hier in Berlin künftig einmal zum Leben und Wirken werde kommen können, und weil ich dies Alles nicht abbrechen darf, so ist es mir unmöglich, eher nach Düsseldorf zu kommen, als bis gegen das nächste Frühjahr. Wenn ich nicht fürchtete, daß Sie dann mit ganz anderen Arbeiten und Ideen beschäftigt sein werden, so könnte ich hoffen, dann wenigstens

[1]) Ungedruckt im Goethe- und Schiller-Archiv.

auf so lange Zeit mit Ihnen zusammen zu leben, bis wir alle fraglichen Punkte des Textes und der Composition erledigt hätten. Bis dahin kann ich es aber nicht; bleibt es jedoch Ihr Wille, den Text nicht anderweitig zu benutzen, so will ich kommen, sobald ich hier frei bin, und wir besprechen alles Uebrige. Daß ich aber nicht angefangen habe, die Stellen zu componiren, die mir so schön und musikalisch erscheinen, dies liegt in meiner ganzen Art, ein Gedicht in Musik zu setzen. Ich kann das nicht stückweise machen, meine Lieblingsstelle zuerst und dann nach und nach so weiter nach außen hin, sondern ich muß mit dem ganzen Gedicht ganz einverstanden und ganz davon erfüllt sein und mich so hineindenken, daß ich es noch einmal empfinde und hervorbringen kann, sonst würde ich im Gegentheil auf die Stellen, die mich nicht ergriffen hätten, später gar nicht zurückkommen können.

Was mich am meisten in Ihrem Briefe betrübt hat, ist der letzte Schluß, der förmlicher und höflicher ist, als Sie sonst an mich schrieben. Halten Sie mich nicht für undankbar. Ich muß es wiederholen, ich hätte viel lieber eine Oper gegen meine Ueberzeugung geschrieben, als diese Briefe; aber dann wäre es uns beiden später umso unangenehmer gewesen.»

Zu einer Einigung zwischen den beiden Männern ist es nicht gekommen. Mendelssohn hatte sich in seinem Vertrauen auf Immermann getäuscht, und wir begreifen, daß er sich schließlich ganz zurückzog, da Immermann keine Einsicht in das Wesen der Musik besaß und darum dem Tonkünstler nicht in die Feder arbeiten konnte. Seine Verse sind meist hart und uneben, und auch sonst ist sein Text dichterisch unbedeutend und verdient nicht die Drucklegung. Im folgenden sei nur ein Begriff davon gegeben, wie er den Stoff gestaltete. Das Personenverzeichnis und der erste Akt fehlen. Der zweite Akt führt uns zunächst in eine Gegend am Strande. Caliban stöhnt beim Holztragen, daß er auf dem Eiland, das einst seine Mutter Sycorax als Königin beherrschte, sich als Knecht plagen müsse, und verwünscht Prospero, seinen Herrn. Als Trinculo erscheint, hält er ihn für einen von Prospero's Geistern, der bestimmt sei, ihn zu quälen, und duckt sich ängstlich. Aber auch Trinculo erschrickt beim Anblick des Mißgestalteten und duckt sich ebenfalls. Während die beiden Furchtsamen so einander gegenüber am Boden hocken, erscheint Stephano mit Wein, und Trinculo bekommt wieder Mut. Caliban hat inzwischen erkannt, daß beide nicht Geister, sondern Menschen sind; er hält

sich zu dem von ihm für tapfer gehaltenen Stephano und huldigt ihm als seinem Herrn und König. Ein Glas Wein, das ihm Stephano reicht, nimmt ihn völlig für diesen ein, und er verrät ihm, wie er sich, indem er Prospero Mantel und Stab raube, zum Gebieter der Insel machen könne. Indem sich die drei Spießgesellen rüsten, Prospero zu töten und zu berauben, erscheint unbemerkt von ihnen Ariel, der sie belauscht hat, und gibt seinen Entschluß kund, seinem Meister den tückischen Anschlag zu verraten. Die nächste Szene spielt in Prospero's Palast. Prospero wirft dem Luftgeist vor, er habe sein erstes Werk schlecht ausgeführt, denn Ferdinand, den er töten sollte, lebe. Unter furchtbaren Drohungen verlangt er von Ariel, Ferdinand aus dem Garten durch Sirenentöne in die gefährliche Klippenwüstenei am Meere zu locken, um ihn dort dem sicheren Tode zu überliefern. Ariel warnt seinen Herrn vor Caliban, wird aber von Prospero, der sich für unüberwindlich hält, stolz abgewiesen.

Der Dichter führt uns darauf in einen Rosengarten. Wir sehen «die Klippen und Bäume, in welche die Schiffsgefährten Ferdinand's verwandelt worden sind». Ferdinand in Sklaventracht begießt die Blumen und beklagt dabei sein Schicksal; ihm antworten die Verwandelten, die ihn gegenüber dem Los, das sie selbst getroffen, glücklich preisen. Sein einziger Trost ist der Gedanke an ein Mädchen, das ihm Liebe eingeflößt hat. Nachdem er sich entfernt, erscheint diese — es ist Miranda —, und wir erfahren von ihr, daß der Fremde in seiner königlichen Würde es auch ihr angetan, da sie achtzehn Jahre lang nur Mißgestalten sah. Sie hat ihm ihres Vaters Namen verschwiegen, denn sie schämt sich seiner Grausamkeit; sie verzweifelt, den Unglücklichen zu retten, wünscht ihm aber Erleichterung zu verschaffen und übernimmt für ihn die Arbeit des Blumenbegießens. Ferdinand kommt zurück und trifft sie. Beide tauschen Liebesworte und trennen sich dann bei Anbruch der Nacht.

Nun öffnet sich im Garten die Tür einer Grotte. «Man sieht Prospero darin auf einem Ruhebette schlafen. Auf einem Sessel liegt der Zaubermantel. Am Sessel lehnt der Stab.» Caliban, Trinculo und Stephano schleichen heran. Ihr Vorhaben, den Schlafenden zu töten, wird durch das Auftreten Ferdinand's, der auf seinem Lager keine Ruhe finden kann, verhindert. Während sie sich verstecken, sieht auch Ferdinand seinen Feind und beschließt im ersten Augenblick, aufgereizt durch die Stimmen von den Felsen

und Klippen, den Wehrlosen zu erstechen, doch sein Edelmut siegt, der feige Meuchelmord widerstrebt ihm, er überläßt Gott die Vergeltung, schleudert den schon gezückten Dolch fort und setzt sich vor dem Bette Prospero's nieder, um ihn zu schützen.

Ariel erscheint auf einer lichten Wolke und lockt Ferdinand mit zarten Liebesworten, vor denen ihn die Stimmen von den Klippen und Felsen vergebens warnen, fort. Nach seinem Verschwinden treten Caliban, Trinculo und Stephano wieder aus ihrem Versteck hervor und bereiten sich aufs neue zur blutigen Tat. Da erwacht Prospero, Caliban und Stephano stehen bestürzt, Trinculo aber hat Prospero's Zaubermantel und -stab ergriffen und beschwört mit ihrer Hilfe die Geister. Während von allen Seiten Phantome herbeieilen und in wilden Reigentänzen sich drehen, entrinnt Prospero. Dem Beschwörer wird bei dem Gewimmel ängstlich zumute, er wirft zitternd Mantel und Stab weg und läuft, von den Phantomen verfolgt, mit seinen Helfershelfern von dannen. Miranda kommt, erschreckt durch das Getöse, und nimmt die Abzeichen der übernatürlichen Macht ihres Vaters an sich.

Der dritte Akt spielt anfangs in Prospero's Garten. «Die Klippen und Bäume sind verschwunden.» Die Schiffer danken Miranda, daß sie sie mit ihrem Stab aus dem Banne erlöst hat, worauf diese sie um ihre Hilfe bittet:

«Noch andre sind in Elends Banden,
Ich brauch' ein Schiff und eure Stärke!»

Gern willigen die Befreiten ein und folgen jubelnd ihrer Retterin.

Der Dichter versetzt uns in der nächsten Szene an ein «steiles, unwegsames Klippenufer». «Unten brauset das Meer.» Ferdinand klimmt, keinen Ausweg findend, verzweifelt umher, schreibt, da er seinen Tod vor Augen sieht, seinen letzten Willen nieder und sinkt dann in Ermattung. Da naht sich Prospero in zerrissenen Kleidern, auch er glaubt sich dem Tode geweiht, denn mit Pfeil und Bogen sind die Verfolger hinter ihm. Er erblickt den am Boden liegenden Ferdinand, den er durch Ariel ins Verderben trieb, und fürchtet, bald sein Schicksal zu teilen. Sein Auge fällt auf Ferdinand's Schreibtafel, und er liest die Worte:

«Den Herzog Prospero verjagte Vaters Schuld;
Um abzubüßen vor des Himmels Huld,
Fuhr durch das wilde Meer der junge Fürst,
Den Prospero zu suchen, und mit Ehren

Ihm den geraubten Thron rückzugewähren.
Es sollt' nicht sein. Es stürmt. Sein Schiff zerbirst,
Im Sklavenkittel auf dem öden Strand
Stirbt unverrichteter Sache Ferdinand!»

Erschüttert durch diese Enthüllung bricht Prospero in verzweifelte Klagen aus. Er schließt Ferdinand in seine Arme, und dieser erwacht. Das Glück, einander gefunden zu haben, wird durch die gemeinsame Not getrübt. Noch hofft Prospero auf Ariel, aber vergebens, der Luftgeist verhöhnt den machtlos Gewordenen. Caliban und seine Gesellen schicken sich aufs neue an, ihre Waffen gegen den Wehrlosen zu richten, da kommt auf dem Meer ein zierlich geschmücktes Schiff gefahren, an dessen Bord sich Miranda befindet. Sie schwingt den Stab, und die wilden Gesellen lassen Bogen und Pfeile sinken.

Infolge der Beschwörung durch Miranda sprießen überall «Rosen und andere blühende Stauden» aus den Felsen auf. Zugleich erscheint «eine Treppe, die bis zum Strande niederleitet». Während Caliban mit seinen Genossen und der treulose Ariel angstbebend das rächende Schicksal erwarten, steigen Prospero und Ferdinand, frohlockend über die Rettung, zum Schiffe nieder und werden dort von Miranda und den Schiffern begrüßt. Ferdinand beschließt, die geliebte Retterin als Königin nach Napel zu führen, Prospero will, vom Menschenhaß bekehrt, der Einsamkeit entsagen, und die Schiffe drängen zur Heimfahrt. Die ängstlich harrenden Bösewichte aber befreit Miranda aus ihrer Spannung mit den Worten:

«Die Insel schenke ich den Spukgestalten,
Den Bösen geb' ich sie zum Eigentum;
Hier mögen sie in wüstem Lärmen walten,
Der Aberwitz sei dieser Fratzen Ruhm!»

Alsdann wirft sie Stab und Mantel in die Fluten und entsagt damit der geheimen Kunst. –

Immermann hat 1837 noch einen Versuch gemacht, das Libretto seiner Bestimmung zuzuführen, indem er es Julius Rietz, dem Nachfolger Mendelssohn's in seiner Stellung als Musikdirektor des von Immermann geleiteten und zu höchster Blüte gebrachten Düsseldorfer Stadttheaters zur Vertonung übergab, aber auch dieser scheint die Unbrauchbarkeit erkannt zu haben; er setzte nur einige Partien in Musik.

Kleinere Mitteilungen.

Der erste Vers des berühmten Hamlet-Monologs (III, 1) in den deutschen Übersetzungen.

To be, or not to be, that is the question.
Sein oder Nichtsein — das ist die Frage.

Doch nicht in dieser wortgetreuen Übersetzung, vielmehr in der Schlegel'schen:

Sein oder Nichtsein — das ist hier die Frage

ist der Vers zum geflügelten Wort geworden. Schwerlich hat sich Schlegel bei der Einschaltung des Wörtchens «hier» etwas gedacht; es war ihm lediglich darum zu tun, das Versmaß rein zu erhalten. Aber der Leser und Hörer, der sich über Sinn und Bedeutung jedes einzelnen Ausdrucks genaue Rechenschaft ablegt, kommt nicht so ohne weiteres über das Einschiebsel hinweg.

Was bedeutet dieses «hier»? Rein örtlich, etwa im Sinne «auf Erden», «in der Welt», kann es nicht gefaßt werden, vielmehr muß es auf bestimmtere und engere Weise mit «in diesem, in meinem Fall» erklärt werden. Und damit wird die Auslegung des ganzen Monologs gewaltsam vorweggenommen. Mit diesem «hier» unterschiebt die Schlegel'sche Übersetzung Hamlet die praktische Erwägung, ob er sich selbst töten soll oder nicht. Das kann er aber in seinem Fall überhaupt nicht, denn die Rachepflicht hält ihn im Leben zurück. Er kann also nur theoretisch über den Selbsttod, seine Berechtigung und Zweckmäßigkeit reflektieren, und auf Hamlet, den von des Gedankens Blässe angekränkelten Reflexionsmenschen, über den man eben trotz aller sonstigen Erklärungsversuche doch nicht hinauskommt, paßt es ganz vorzüglich, daß

er über den Selbsttod sogar zu einem Zeitpunkt Betrachtungen anstellt, da er für ihn praktisch gar nicht in Frage steht.

Wer möchte indessen so vermessen sein, bei einem der gewichtigsten und am meisten umstrittenen Probleme der Weltliteratur eine einzige Erklärung für die allein mögliche und maßgebende auszugeben? Gewiß hat auch die Auffassung ihre Berechtigung: Hamlet dürfte eigentlich jetzt, da ihm die unerläßliche Pflicht der Rache obliegt, nicht ernstlich daran denken, freiwillig von hinnen zu gehen; er tut es aber doch, weil er eben Hamlet ist — ein Mensch, der nach Stimmungen und Eingebungen seines phantasievollen Geblüts, nicht nach den strengen Gesetzen der Logik handelt. So ungefähr interpretiert Fr. Th. Vischer im 1. Band seiner Shakespeare-Vorträge den Monolog im Zusammenhang mit seiner Auffassung Hamlet's als eines Phantasiemenschen. Und sicher hat Vischer darin recht, daß Hamlet mit den Worten «So macht Gewissen Feige aus uns allen» — und zwar etwas gewaltsam — von den allgemeinen Betrachtungen auf seinen besondern Fall, seine Pläne gegen den König überspringt. Nur bezieht sich dieser zweite Teil gar nicht mehr auf den Selbsttod, vielmehr auf seine Entschlußscheu, die er zu rechtfertigen sucht, indem er das, was ein persönlicher Mangel seines Charakters ist, der ganzen Menschheit («uns allen») in die Schuhe schiebt. Das schließt keineswegs aus, daß wir in dem ersten längeren Teil des Monologs nur theoretische Betrachtungen über ein Hamlet stark interessierendes Thema erblicken.

Jedenfalls darf nicht durch eine irreführende Übersetzung die Meinung des Lesers oder Hörers über den Monolog, die seinem eigenen Urteil überlassen bleiben muß, im voraus bestimmt werden. Von diesem Gefühl haben sich auch eine Anzahl auf Schlegel folgender Übersetzer des «Hamlet» leiten lassen, die es mit andern Verdeutschungen des Verses versucht haben.

Es lohnt sich wohl, die verschiedenen deutschen Fassungen in chronologischer Folge zu mustern. Der arg verballhornte Text der Englischen Komödianten, «Der bestrafte Brudermord», verzichtet vollständig auf unsern Monolog. Schlegel's Vorgänger Wieland (1766) hat es leicht gehabt, weil ja seine Übertragung ganz in Prosa gehalten ist. Er verdeutscht buchstäblich: «Seyn oder nicht seyn — — Das ist die Frage.» So übernimmt den Satz Franz Heufeld in seine erste Bühnenbearbeitung 1792. Eine ältere Versübersetzung des Monologs allein rührt von Moses

Mendelssohn her (in «Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften» Nicolai's, Bibliothek II 2, Leipzig 1757). Die erste Zeile lautet: «Seyn, oder nicht zu seyn, das ist die Frage». Diese Übertragung hat jedoch Mendelssohn selbst nicht befriedigt; offenbar störte ihn das Flickwörtchen «zu». Und so nahm er beim Wiederabdruck jener Abhandlung im 2. Teil seiner «Philosophischen Schriften» (Berlin 1761, 2. Aufl. 1771) folgende Änderung vor:

«Seyn, oder Nichtseyn; dieses ist die Frage!»

(Fresenius, Sh.-Jahrb. 25, 113, u. 39, 241.) Nach Fresenius geht der Text des Hamlet-Monologs in der auf Wieland's Übersetzung fußenden prosaischen Bühnenbearbeitung, in der Friedrich Ludwig Schröder 1776 die Tragödie in Hamburg auf die Bretter gebracht hat, auf keinen Geringeren als Lessing zurück. Er läßt Hamlet also anheben: «Seyn oder nicht seyn, das also ist die Frage» (1. Fassung, 1777), «Seyn, oder nicht seyn: das ist also die Frage» (2. Fassung, 1778). Das «also» schadet weiter nichts, erscheint aber um so entbehrlicher, als es durch keine Rücksicht auf das Versmaß bebegründet ist. Eschenburg's Revision der Wieland'schen Übersetzung, 1777, hat Wieland's Wortlaut hier nicht geändert. Dann folgt die anstößige Schlegel'sche Verdeutschung (1798 und ebenso in den späteren Auflagen). Auch die meisten Revisionen der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung haben nichts daran geändert: so Ulrici (Ausgabe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, 1877), Wilhelm Oechelhäuser (1891), Rudolf Fischer (1902), Hermann Conrad (1905) und Wolfgang Keller (1913). Nur bei Max Koch (Cotta'sche Weltbibliothek, 1884) heißt es, mehr pedantisch als glücklich: «Sein oder Nichtsein, diese Frage ist's». Erst Friedrich Gundolf hat sich kurzerhand entschlossen, ohne Rücksicht auf das strenge Versmaß zum buchstäblichen Wortlaut des Originals zurückzukehren:

«Sein oder Nichtsein — das ist die Frage».

Wie haben nun die bedeutenderen Hamlet-Übersetzer, die auf Schlegel gefolgt sind, soweit sie nicht einfach dessen Wortlaut beibehalten haben, den Vers zu formen gesucht? Johann Heinrich Voß (1827) läßt den Monolog also beginnen:

«Sein oder Nichtsein, die, die Frage gilt's!»

Klingt das nicht viel zu leidenschaftlich für die Grübeleien des

Dänenprinzen? Recht nüchtern, fast banal dagegen läßt ihn Moritz Rapp in seinem schrullenhaften «Amleth der Däne» (1854) sagen:

«Sein oder Nichtsein, darum handelt sich's.»

Bei Ludwig Seeger (mit Verbesserungen von Hermann Türck), 1903, lautet der Vers:

«Sein oder nicht sein? Das ist ja die Frage».

Diese recht zweifelhafte «Verbesserung» (denn «das ist ja» ergibt eine fast unerträgliche Klangwirkung) muß aus Türck's Werkstatt stammen; Seeger selbst hat sich (in Bd. 7 der Shakespeare-Verdeutschung des Bibliographischen Instituts, 1867) die Schlegel'sche Fassung «Das ist hier die Frage» angeeignet. Entschieden vorzuziehen ist die Umstellung des «ja», wie sie sich in der Übertragung Gustav Wolff's (Der Fall Hamlet, München 1914) findet:

«Sein oder Nichtsein! — Ja, das ist die Frage».

An dieser Stelle stört das «ja» zu mindesten nicht, der Vers läßt sich so leicht und zwanglos sprechen, der Sinn bleibt unberührt — kurz, die beste Lösung, sofern man es für unerläßlich hält, dem fünffüßigen Jambus sein unverkürztes Recht widerfahren zu lassen. Um so prosaischer nimmt sich die Lösung aus, die Oswald Marbach in seinem «Hamlet» (Leipzig 1874), einer stark angefochtenen freien Bearbeitung des Originals, aus der z. B. der Geist von Hamlets Vater völlig ausgemerzt ist, gefunden hat:

«Ob sein — ob nicht sein — darauf kommt es an».

Mit Friedrich Theodor Vischer's Übertragung (Shakespeare Vorträge, Bd. 1)

«Sein oder Nichtsein, ja, da liegt die Frage»

könnte man sich an sich wohl befreunden; indessen ist doch immer der Text vorzuziehen, der sich am wenigsten vom Original und auch von der Schlegel'schen Übersetzung entfernt, in der nun eben einmal der Vers zum geflügelten Wort geworden ist und auf jeder Zunge liegt. Alles ineinander gerechnet, wird man am besten tun, sich zu der buchstäblichen Übertragung zu bekennen: «Sein oder Nichtsein — das ist die Frage». Gelegentlich sind ja auch in Originaldramen deutscher Klassiker solche Verstümmelungen des Jambus zugelassen; warum sollte in übersetzten Werken größere Pedanterie walten müssen, wenn triftige Gründe für eine freiere

Behandlung des Verses sprechen? Ohnehin ist die Reinheit des Jambus hier angetastet, weil der Vers trochäisch mit einer Hebung («sein») beginnt. Es kommt also nur darauf an, daß der Schauspieler beim Sprechen des Verses taktvoll über den fehlenden Fuß hinweghilft, indem er etwa nach dem «Nichtsein» eine durch den reflektierenden Grundton des Monologs gerechtfertigte kleine Atempause eintreten läßt.

Rudolf Krauß.

Zwei Konjekturen zu «Measure for Measure».

1) 1, 4, 43: «To do in slander».

Herford fügt hinzu: «This is probably corrupt, and no satisfactory emendation has been proposed». — Ich möchte vorschlagen «To go in slander». «To go» = «to be dressed», wie in Err. 4, 3, 318 («he that goes in the calf skin») und in zahlreichen andern Stellen bei Shakespeare.

2) 4, 2, 92: «That wounds the unsisting postern with these strokes».

Herford fügt hinzu: «unsisting, (probably) unresisting i. e. non resenting or avenging its wounds. No satisfactory emendation has been proposed.» — A. Schmidt: «Unsisting, perhaps = unresting, but probably a misprint. The proposed emendations are all of them very unsatisfactory». — Ich möchte vorschlagen unlisting = unlistening, not listening, deaf, dull. (Die Form unlisted ist belegt.)

Vgl. Drayton «the listing Woods», die lauschenden Wälder.

In beiden Vorschlägen wird nur je ein Buchstabe verändert: *g* und *ə* sowie *ſ* und *l* konnten wohl bei dem ursprünglichen Druck verwechselt worden sein.

Julius Hirschberg.

Nekrolog.

Ernst Possart.

Von **Eugen Kilian.**

Von wenigen andern großen Künstlern gilt in gleicher Weise das Dichterwort: Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt, schwankt sein Charakterbild — — —. Bedingungslose Bewunderung auf der einen — schroffste Ablehnung auf der andern Seite: in diesen Gegensätzen hat sich bis zum heutigen Tage das Urteil über Possart, den Schauspieler, bewegt. Namentlich im Lauf der letzten Jahrzehnte hat es sich immer mehr zu unvereinbaren Widersprüchen zugespitzt. Ein sachliches, ein gerechtes Urteil ist nur selten über Possart gefällt worden. Ein Urteil, das die großen Vorzüge und die unleugbaren Schwächen seiner Kunst in sachlicher Weise gegeneinander abzuwägen sucht, wird erst die Zukunft zu sprechen haben.

Der hochnäsigen Abfertigung einer schnellfertigen Jugend, die sich erdreistete, diesen Künstler schon seit lange zu den Toten zu werfen, die nur mehr ein Stück «Museumskunst» in ihm erblickt wissen wollte, stand eine seltsame und nicht wegzuleugnende Tatsache gegenüber: Possart war bis in die letzten Jahrzehnte herein Münchens stärkste und niemals versagende schauspielerische Anziehungskraft. Sein Name auf dem Zettel genügte, für ein ausverkauftes Haus zu bürgen — gleichviel, ob er die unvergängliche Gestalt eines Ewigkeitswerks, oder die wirksame Theaterrolle eines längst verstaubten Schmökers verkörperte. Eine solche Anziehungskraft — sie ist ihm außerhalb Münchens in gleicher Weise treu geblieben — läßt sich nicht, wie seine Widersacher es vielfach wissen wollten, durch die ausschließlichen Vorzüge einer glänzenden Technik erklären. Seine Meisterschaft in dieser Hinsicht ist un-

bestritten. Nie und nimmer aber in der Kunstgeschichte hat hervorragende Technik allein eine tiefe und nachhaltige künstlerische Wirkung ausgeübt. Eine solche war nur dann möglich, wenn hinter dem Beherrscher handwerksmäßiger Fertigkeit gleichzeitig eine starke künstlerische Persönlichkeit verborgen war.

Daß Possart eine solche Persönlichkeit gewesen ist, eine solche von eigenster und stärkster künstlerischer Prägung, sollte niemand zu bestreiten wagen. Eine echte Schauspielernatur, eine bedeutende und eigenartige Begabung, der seltene Klugheit, eiserner Fleiß und eine Willenskraft sondergleichen unterstützend zur Seite stand. Seine Begabung bewegte sich mit untrüglicher Sicherheit, solange der reine Verstand die Richtlinie gab. Er war der geborene Darsteller geistiger Überlegenheit. Sie wirkte bei ihm überzeugend. Hier lag seine besondere Stärke — und vielleicht der Grund für die außerordentliche Anziehungskraft, die er auf weite Kreise geübt hat. Das Gefühl einer sicheren und unumschränkten Beherrschung seiner ganzen Umgebung, das von ihm ausging, sobald er die Bühne betrat, teilte sich wohltuend dem Zuschauer mit. Ein liebenswürdiger Humor vermochte die scharfen Linien vieler seiner Gestalten zu mildern. Seine Begabung geriet in ein gewisses Schwanken, sobald die Welt der Gefühle begann, der großen Empfindungen und der Leidenschaften. Die Tiefen einer Mark und Bein erschütternden Tragik waren ihm verschlossen. Hier trat anstelle der Wahrheit der Natur vielfach das, was man konventionelles Theater nennt. Die innere Unwahrheit, die sich störend hier häufig bemerkbar machte, sein Schwelgen in pomphafter äußerer Pathetik, eine gewisse Gespreiztheit in Ton und Geste, ein kokettes und selbstgefälliges Spielen mit den wundervollen äußeren Mitteln — dies war es vor allem, was ihm die heftige Befehdung von seiten der jüngeren, durch die Schule des Naturalismus zu einem schärferen Hören herangezogenen Generation zugezogen hat. Sie schoß dabei, wie es im Wesen der Jugend liegt weit über das Ziel hinaus. Sie goß das Kind mit dem Bade aus. Sie vergaß das viele Vortreffliche, was Possart's Kunst zu bieten vermochte, wenn er an dem richtigen Platze stand.

Es ist wohl keine irrige Annahme, daß der Künstler in der wichtigsten Zeit seiner Entwicklungsjahre das entbehrte, was kein Schauspieler, auch der begabteste, für seine gesunde Weiterbildung ohne Schaden zu entbehren vermag: die Hand eines starken, willenskräftigen Spielleiters, eines Spielleiters, der das feinste Ohr be-

saß zur Unterscheidung von wahrem und unwahrem Gefühlston. Wäre Possart rechtzeitig und mit eiserner Beharrlichkeit auf jede Entgleisung, die seiner Natur hier drohte, hingewiesen worden: es wäre ihm bei seiner hervorragenden Intelligenz, bei seinem Fleiß, bei dem tiefen Ernst seines Strebens ein Leichtes gewesen, die Fehler und Manieren zu vermeiden — sie waren niemals «alte Schule», wie snobistisches Kunstgeschwätz es zu bezeichnen liebt! — in die seine Kunst, nach der Seite eines üblen, unwahren «Theaters», sich vielfach verirrt hat. Er hat in seinen Wanderjahren hierin wohl niemals die richtige Führung gehabt, in München aber wuchs er sehr bald zu einer derartig beherrschenden Stellung heran, daß sich — wie meist in solchen Fällen — erzieherische fachmännische Stimmen nicht mehr vernehmen ließen. An dem spielenden Oberregisseur, Direktor und Intendanten hat niemand mehr unter den dazu Berufenen eine rügende Kritik zu üben gewagt. Um so mehr bleibt es zu bewundern, daß Possart selbst unablässig bemüht war, seine Kunst zu vervollkommnen, bei dem einmal Errungenen nicht stehen zu bleiben, sondern es den Forderungen der veränderten Zeit entsprechend weiterzubilden. Wohl vernahm er das starke Rauschen, das mit der Herrschaft des Naturalismus den deutschen Kunstwald durchfegte. Er war klug genug, in seinem schauspielerischen Schaffen den Flügelschlag der Zeit zu berücksichtigen. Manche Rollen wurden von Grund aus von ihm umgearbeitet. Der Jago seiner späteren Jahre soll durch seine Umgestaltung nach der Seite des Realistischen völlig verschieden gewesen sein von der Art, wie er ihn früher verkörpert hatte. Rollen, die seiner Begabung so ausgezeichnet lagen, wie etwa Carlos in «Clavigo», hat er gerade in seinen letzten Lebensjahren als hoher Sechziger mit einer Natürlichkeit, Schlichtheit und Einfachheit gespielt, in der ihn der Modernste unter den Modernen nicht zu übertreffen vermochte. Was ihn von diesen aber wohltätig unterschied, war das sichere Stilgefühl, womit er jede Abirrung nach der Seite eines saloppen Naturalismus zu vermeiden wußte. Die hochvollendete Darstellung dieser Rolle müßte allein schon genügen, Possart's Namen gegen die Verunglimpfungen unreifer Einseitigkeit zu schützen und ihn für immer lebendig zu erhalten in der Geschichte deutscher Schauspielkunst.

Der Kreis der Shakespeare'schen Rollen, die Possart von seinem Eintritt in den Verband des Münchner Hoftheaters, 1864, bis in seine letzten Lebensjahre hinein gespielt hat, zeigt einen

beträchtlichen Umfang. Jago, Richard III., Shylock, die er schon in seinen Wanderjahren gespielt, stehen an der Spitze. Dazu kommt Hamlet, dem er bis tief in die achtziger Jahre hinein seine Züge geliehen hat — ohne wohl darüber hinwegtäuschen zu können, daß hier — bei allen schönen Einzelheiten — die eigentliche Bedeutung seiner Künstlerschaft nicht zu suchen war. Weit vollkommener soll ihm Richard II. im Gesamtbild gelungen sein. Dessen spielerisches Wesen, vielfach an ein gewisses selbstgefälliges Komödiantentum grenzend, kam seiner besonderen Begabung stark entgegen. Dasselbe gilt von König Johann, den er auch in Meiningen auf Einladung des dortigen Herzogs gespielt hat (1868). Dazu trat Ende der siebziger Jahre König Lear. In einigen Stücken hat er der Reihe nach oder abwechselnd verschiedene Rollen gespielt. In «Romeo» war er bald Capulet, bald Mercutio, bald Bruder Lorenzo, bald Escalus, in «Caesar» zuerst Cassius, dann Casca, zuletzt der große Julius. «Coriolan» gab ihm Gelegenheit zu der Prachtrolle des Menenius, dessen überlegene Geistigkeit mit humoristischem Einschlag seinem Können die glänzendsten Möglichkeiten bot. Ganz und gar auf das mit großem Glück von ihm gepflegte humoristische Gebiet führte ihn seine Darstellung des Narren in «Was ihr wollt» und des Probstein in «Wie es euch gefällt». Neben beherrschenden Rollen zeigt ihn sein Shakespeare-Repertoire auch in zahlreichen Aufgaben zweiter oder episodischer Art, so als Exeter in «Heinrich V.», als Worcester und Scroop in «Heinrich IV.», als Kardinal Winchester in «Heinrich VI» (im 3. Teil spielte er wenigstens vorübergehend einmal 1875 den jungen Gloster), als König Duncan in «Macbeth» u. a.

Aus eigener Anschauung sind mir von den Shakespeare-Gestalten des Künstlers nur Shylock, Caesar und Polonius bekannt (diese beiden letzteren sind die einzigen, die er nach seinem Wiedereintritt in das Münchner Hoftheater zu Beginn der neunziger Jahre als neue seinem Rollenkreis eingefügt hat). Von seinem Shylock hat bereits Ludwig Malyoth in einem früheren Bande dieses Jahrbuchs (Bd. 42) eine anschauliche Beschreibung gegeben. Man mußte sich hier mit der Auffassung befreunden, die Shylock, im Widerspruch mit dem Gesamtbild des Gedichtes, zum rächenden Heros des Judentums zu erheben sucht. Als «titanischen Greis» hat Malyoth zutreffend Possart's Shylock bezeichnet. Jede komische Färbung blieb fern, die Szene mit Tubal und der Gerichtsakt wurden zu großen tragischen Mittelpunkten

des Werks. Sehr bezeichnend hat Possart nach Shylock's erster Unterredung mit Antonio und Bassanio des Juden Worte aus der gestrichenen 3. Szene des 3. Akts:

Du nanntest Hund mich, eh du Grund gehabt,
Bin ich ein Hund, so meide meine Zähne!

als stark wirkenden Schluß des 1. Aktes eingelegt. Will man dieser durchaus tragischen Auffassung der Rolle — Possart hat sich in seinen «Erinnerungen», ein seltsamer Widerspruch, hierüber völlig richtig ausgesprochen und in Shylock den «mit Recht betrogenen und verhöhnten jüdischen Wucherer» erblickt — einige Berechtigung einräumen, so mußte man der virtuosenhaft durchgeführten, bis in alle Einzelheiten auf das feinste ausgearbeiteten und höchst wirkungsvollen Darstellung volle Bewunderung schenken. Daß Possart dabei auf das bei Virtuosen auch heute noch vielfach beliebte Mätzchen verzichtete, in einer eingelegten pantomimischen Szene Shylock's Heimkehr in das von der Tochter verlassene Haus verkehrter Weise vorzustellen, verdient besonders rühmend dabei hervorgehoben zu werden.

Die Darstellung der Titelrolle in «Julius Caesar» brachte diese äußerst gefährliche und vielfach auf der Kippe stehende Gestalt des großen Dichters zu selten gesehener theatralischer Wirkung. Dieser ruhmredige, stark posierende und auf Stelzen gehende Caesar erhielt durch Possart als wohltuendes Gegengewicht die geistige Note, die unentbehrlich ist, wenn der Zuschauer nicht öfters zu einem Lächeln über den großen Julius verlockt werden soll. Man glaubte an seine Bedeutung — und die gefährliche Klippe war glücklich umschifft. Ein wahres Kabinettstück körperlicher Beredsamkeit war der Augenblick der Ermordung und des Todes. Wie Caesar, von Casca's Dolch getroffen, in die Höhe sprang, die Stufen herabwankte, einem nach dem andern der Verschworenen unter die Mordwaffe sank, wie er Hilfe heischend, mit letzter Anspannung des schwer verwundeten Körpers auf den geliebten Brutus zustürzte, auch von diesem getroffen, seelisch und körperlich vernichtet, zusammenbrach, um sterbend mit der Toga das schmerzentstellte Antlitz zu verhüllen — das war ein Meisterwerk, das in der vollendeten Art seiner Ausführung kaum übertroffen werden konnte. Jeder einzelne Augenblick dieses Vorgangs — ein Bild von geradezu klassischer Schönheit, ungezwungen und absichtslos, eine Vereinigung von Natur und Kunst, wie sie vollkommener nicht zu ersinnen war.

Eine Schöpfung von hoher Feinheit war auch Polonius, den Possart in vorgerückten Jahren 1895 erstmals übernommen und einige Male gespielt hat. Eine überaus charakteristische höfische Gestalt, in vornehmer Haltung, nicht ohne eine gewisse Liebenswürdigkeit, beinahe freilich etwas zu bedeutend für den «schelmschen alten Schwätzer», als den ihn der Dichter nach Hamlet's unzweifelhaft gerechtem Urteil über den Toten erkannt wissen wollte.

Aus Possart dem Schauspieler hat sich schon im Laufe der siebziger Jahre der Regisseur, der Oberregisseur und bald darauf der Leiter des gesamten Schauspiels herausgebildet. Auch seine Arbeit hat der Pflege Shakespeare's an der Münchner Bühne manche schöne Früchte zugeführt. Er hat «Macbeth» in Dingelstedt's Bearbeitung neu in Szene gesetzt (1882), im folgenden Jahre «Julius Caesar» in der Einrichtung Laube's. Mit eigenen Bearbeitungen ist er in «König Lear», dem «Kaufmann», «Perikles» und «Coriolan» an die Öffentlichkeit getreten (sie wurden, abgesehen von «Coriolan», der nur als handschriftliches Buch vorhanden ist, im Verlage von Ackermann und Rubin in München gedruckt). In seinen Bearbeitungen und Inszenierungen steht Possart ganz und gar unter dem Einfluß der damals allgemeingültigen dramaturgischen Anschauungen: Anpassung der Shakespeare'schen Dramen an die moderne Dekorationsbühne, tunlichste Verringerung der zahlreichen Schauplätze, dementsprechende Zusammenlegungen und Streichungen, möglichst starke Herausarbeitung theatralisch wirkungsvoller Aktschlüsse. In der Inszenierung: das Zeitalter der Meininger, Glanz und Farbenpracht, Piloty und Mackart im Bühnenbild. Ueberall verrät sich die Hand des gewiegten Theatermanns, der vor allem dem Schauspieler und der von ihm erstrebten Wirkung zu seinem Recht verhilft. Das Bemühen um Zusammendrängung hat den Bearbeiter zu weit geführt bei «König Lear», wo namentlich durch die allzu grausame Beschneidung der Gloster-Handlung viele Schönheiten des Originales gefährdet sind. Weit schonender ist in dieser Hinsicht die Einrichtung des «Kaufmanns», die natürlich nicht unbeeinflußt blieb von dem Umstand, daß Possart selbst den Shylock spielte. Nach dem Vorbild englischer Inszenierung wurde die Szene, wo der Jude von dem spottenden Volke verfolgt über eine schwungvoll die Bühne durchquerende Kanalbrücke flüchtet, dem Zuschauer unter großem Massenaufgebot vor Augen geführt. In «Coriolan» lehnte sich Possart in der Akteinteilung und manchen szenischen Einzelheiten an die bis dahin

in München gespielte Einrichtung Gutzkow's an, verbesserte diese aber insofern, als er die dort gestrichenen Szenen auf dem Schlachtfeld von Corioli zum Teil wenigstens wieder in ihre Rechte setzte.

Possart's bedeutendste dramaturgische Tat war seine Bearbeitung und Inszenierung des «Perikles» (1882, neu eingeübt noch einmal 1904): der erste und erfolgreiche Versuch, dieses merkwürdige Werk für die deutsche Bühne zu erobern. Dies war, wie er richtig erkannte, nur durch eine sehr freie Bearbeitung zu ermöglichen. Sie stand in der Freiheit, womit er sie änderte, ergänzte und aus Eigenem zufügte, etwa auf dem Standpunkte der Shakespeare-Bearbeitungen von Vincke und Dingelstedt — auch in der umfangreichen Heranziehung des musikalischen Elementes an des letzteren «Wintermärchen» erinnernd (die Musik zu «Perikles» stammte von Karl von Perfall). Man konnte über viele Einzelheiten dieser Bearbeitung, die die Bordellszenen des 4. Aktes durch eine völlige Neudichtung ersetzte, die peinlichen Vorgänge der einleitenden Antiochus-Szenen nur erzählen ließ, u. a. verschiedener Meinung sein: in der Hauptsache war festzustellen, daß das äußerst schwierige Werk mit seltenem dramaturgischen Geschick und, von einigen Entgleisungen abgesehen, mit gutem Geschmack für die heutige Bühne gewonnen war. Die dichterischen Perlen des Stücks, die Szenen, die unzweifelhaft den Stempel von Shakespeare's Genius tragen, waren für das Theater der Gegenwart gerettet. Hier liegt ein kaum zu überschätzendes, vielleicht das bedeutendste Verdienst, das sich Possart auf diesem Gebiete erworben hat.

Bei dem durch seinen Anstoß ins Leben gerufenen Münchner Gesamtgastspiel von 1880 war der Dichter durch vier seiner Werke vertreten: «Hamlet», «Julius Caesar», «Macbeth», «Wintermärchen». Entsprechend dem Gesamtergebnis dieses Unternehmens, das unter einer völlig ungenügenden Vorbereitung der einzelnen Stücke zu leiden hatte und die verschiedenartigsten Darsteller in einigen wenigen Proben zur Not einigermaßen zusammenzuschweißen suchte, vermochten auch jene Shakespeare-Vorstellungen kein irgendwie erfreuliches Gesamtbild zu bieten. Der Gewinn bestand lediglich in einigen hervorragenden Einzelleistungen, dem Hamlet Sonnenthal's, der Lady Macbeth der Wolter und einigem mehr.

Während Possart um die Wende der 80er Jahre der Münchner Bühne fern, jenseits des Ozeans und andernorts schauspielerische Lorbeeren sammelte, hatte J. Savits, der mittlerweile als Ober-

regisseur in den Verband des Hoftheaters getreten war, mit Lautenschläger zusammen die sogenannte Shakespeare-Bühne ins Leben gerufen (1889). Possart, in anderen künstlerischen Idealen groß gewachsen, stand dieser vereinfachten, vielfach etwas nüchtern wirkenden Bühneneinrichtung nie mit warmer innerer Anteilnahme gegenüber. Aber er war weitblickend genug, ihre unzweifelhaften Vorteile nicht zu übersehen, und legte, zum Intendanten des Hoftheaters befördert, seinem Oberregisseur im großen und ganzen keine Hindernisse bei dessen leidenschaftlichen Bemühungen um einen unverfälschten und unbearbeiteten Shakespeare entgegen. Sein eigener Ehrgeiz begann sich damals hauptsächlich der Oper zuzuwenden — das Prinzregententheater mit seinen Wagner-Festspielen, die Mozart-Renaissance des Residenztheaters lockten als verheißungsvolle Ziele. Die Pflege des großen Briten wurde beinahe ausschließlich den Händen von Savits überlassen. In den Shakespeare-Vorstellungen der «neu eingerichteten Bühne» ist Possart selbst nur in einer Rolle, der des Caesar, aufgetreten. Für seine Darstellung des Shylock — als sicherer Kassenmagnet sehr häufig im Spielplan — wurde seine Bearbeitung des Stücks bis in die letzten Jahre seines schauspielerischen Wirkens hinein unverändert beibehalten.

Was Possart als Schauspieler, als Spielleiter, als Bearbeiter Shakespeare's geleistet hat, ist — ungeachtet dessen, was uns heute als zeitlich gebunden daran erscheinen mag — verdienstlich und bedeutend genug, um den Namen des großen Künstlers auch im engeren Kreis der deutschen Shakespeare-Gemeinde lebendig zu erhalten. Das Bild des stets hilfsbereiten, gütigen Menschen aber — auch seine menschlichen Eigenschaften wurden bis jetzt nur selten in gerechter Weise gewürdigt — wird allen denen unvergeßlich bleiben, die ihr berufliches Wirken auf kurz oder lang mit ihm zusammenführte.

Possart.

Aus der Ansprache des Generalintendanten der Bayr. Staatstheater Dr. Zeiß bei der Beisetzungsfeierlichkeit für Ernst von Possart am 13. April 1921 auf dem Ostfriedhof zu München.

Ernst von Possart's Tod hat einen starken mächtigen Nachhall in der gesamten deutschen Theaterwelt ausgelöst. Hohe Wertung durch die Organe der öffentlichen Meinung, stiller Dank

von Tausenden, denen er Freude und Glück in überreicher Fülle schuf, ward gesagt und empfunden.

Er erfüllte ganz die Aufgabe des Persönlichkeits-Menschen, vollkommener Ausdruck seiner Zeit zu sein in einem langen, an Erfolgen reichen Leben. Er war der persönliche Ausdruck des deutschen Theaters der drei Jahrzehnte nach dem deutschen Kriege, ein glänzender Vertreter jenes materiellen Aufstiegs des deutschen Volkes, einer Periode der sinnenfreudigen, optimistischen Weltanschauung, der Entfaltung aller Mittel und Kräfte einer prunkvollen und doch geistig belebten Bühnenkunst. Aber während das Theater des nördlichen Deutschlands in der Betonung des äußern höfischen Scheins, verbunden mit bureaukratischer Korrektheit, schließlich inhaltlos wurde, konnte er, im Süden rasch Wurzeln schlagend, belebt durch das Ausstrahlen romantischen Geistes von der Person des Monarchen, wärmere Sinnlichkeit und lebhafteren Schönheitsdrang hinzugeben, die vor Erstarrung bewahrten.

Er war ein glücklicher Mensch in einer glücklichen Zeit. Die harten und komplizierten Notwendigkeiten des heutigen Theaters, die Gebote der bitteren Not eines besiegten und kulturell zerrütteten Volkes blieben ihm fremd. Er konnte in seinem verantwortungsvollen Amt als oberster Leiter eines großen Kunstinstituts doch seine eigene künstlerische Persönlichkeit rein und vollkommen ausprägen. Und er war ein Mensch, der das Leben in der Form der Kunst genoß mit allen seinen Reizen, wie ein köstliches Geschenk. Ein froher und glücklicher Mensch, reizvoll und immer wieder anziehend durch sein persönliches Wesen. Er hatte eine fast fürstliche Art sich zu geben und blieb doch Mensch, weil er die hohe und seltene Gabe besaß, die Goethe so klar und treffend ausgesprochen hat: «Wer sich nicht selbst zum besten halten kann, gehört gewiß nicht zu den Besten.» Eine feine, auch drastische Ironie lag oft über seinen Worten. Mit ihrer Hilfe verstand er es, er, der geborene Theatraliker, die Welt des Scheins in seinem tiefsten Innern doch von der Welt wahrhaften Seins zu trennen und zu scheiden.

Bücherschau.

I. Sammelreferat von Wolfgang Keller.

A. Deutsche Übersetzungen.

Die von Friedrich Gundolf besorgte Bearbeitung der Schlegel-Tieck'schen Shakespeare-Übersetzung hat bei ihrem ersten Erscheinen sehr viel Beifall gefunden[1]). Conrad's Revision war daran gescheitert, daß er, nur von philologisch-pädagogischen Gesichtspunkten ausgehend, über der Klarheit die dichterische Schönheit vergessen hatte. Gundolf ließ dagegen allein Gründe der künstlerischen Wirkung gelten und fand die Zustimmung derer, die sich durch Conrad's Nüchternheit zurückgestoßen fühlten. Gerade das Barocke, Eigenwillige des Shakespeare'schen Stils glaubte man in Gundolf's modernem Barock, das auch vor Kraßheiten des Ausdrucks nicht zurückschreckte, nachgebildet zu finden. Dazu kam die prachtvolle Ausstattung mit dem Buchschmuck von Melchior Lechter, die der Ausgabe viele Bücherfreunde zuführte. Immerhin scheint der Künstlerstandpunkt Gundolf's etwas kühn, wenn er den Stimmen gegenüber, die seine Worte und Verse für nicht lesbar und sprechbar erklärten, meint, «daß für eine Jugend, die mit dieser Ausgabe aufwächst, solche Sprech- und Leseschwierigkeiten nicht mehr bestehen». Der Neudruck ist seines Schmuckes entkleidet und tritt in anspruchslosen grauen Bänden auf: er muß jetzt nur durch seinen Inhalt wirken. Neben die revidierten Schlegel'schen Texte waren mehr oder weniger freie Neuübersetzungen für die wichtigsten Tieck'schen Stücke eingesetzt: «Coriolan», «Antonius», «Othello», «Macbeth», «Lear», «Maß für Maß», «Troilus», «Wintermärchen» sind selbständig verdeutscht (natürlich nicht ohne Anlehnung an die älteren Übersetzer). Auffällig ist, daß auch für «Romeo», Schlegel's Erstlingswerk, eine neue Übersetzung eingestellt wurde; trotz gelegentlicher Unebenheiten, wie der Beibehaltung der Alexandrinerpartie aus Schlegel's erster Version, wird man die Notwendigkeit einer Ausscheidung

[1]) Shakespeare in deutscher Sprache, neue Ausgabe, in sechs Bänden herausgegeben, zum Teil neu übersetzt von Friedrich Gundolf. Erster Band: Coriolanus, Julius Cäsar, Antonius und Cleopatra, Romeo und Julia, Othello, Der Kaufmann von Venedig. Zweiter Band: König Johann, K. Richard II., K. Heinrich IV., erster und zweiter Teil, K. Heinrich V., K. Heinrich VI., erster Teil. Berlin 1920, 1921, bei Georg Bondi. (Preis Pappband je 28 M., Halbleinen je 33 M.)

des ganzen Stücks nicht so ohne weiteres anerkennen. Und wenn man als Stichprobe etwa die berühmte Rede Mercutio's über die Feenkönigin vergleicht (1, 4, 55), oder die nächtliche Liebesszene an Julia's Fenster (2, 2, 1), so wird man neben einer oder der anderen Besserung (2, 2, 86 «Wie Ufer, von dem fernsten Meer bespült» Schl.: «Wie weiter Strand vom f. M. b.» G.) sehr viele unnötige Änderungen, aber auch gar manche Verschlechterung des dichterischen Ausdrucks gewahr werden (2, 2, 95 «wie sie sagen, Lacht Jupiter des Meineids der Verliebten» Schl.; «der Meineid der Verliebten, sagt man, ist Jovis Spaß» G.). Aber auch der Vergleich G.'s mit Tieck fällt durchaus nicht in der Mehrzahl der Verse zugunsten des neuen Übersetzers aus. Man lese etwa die prächtige Schilderung der Cleopatra durch Enobarbus 2, 2, 196, wo die «holdseligen Knaben» durch «hübsch-bäckige Knaben» ersetzt sind, oder die ergreifenden Worte Coriolan's 5, 3, 8, und man wird glauben, daß G. die erste Übersetzung, Tieck die Verbesserung darstellt. («Der alte Mann, Den ich nach Rom gebrochnen Herzens sende, Er liebte mehr mich als mit Vaterliebe, Ja, machte mich zum Gott» T.: «Dieser Alte, den ich nach Rom gesandt, gebrochnen Herzens, Hat über's Väterliche mich geliebt, Nein, mich vergottet» G.) Dabei wirkt das Wort «vergottet» auf der Bühne sehr störend. Überhaupt scheint mir auf den Klang durchaus nicht überall die Rücksicht genommen, die man gerade bei dem Jünger von Stephan George — und wie uns das Vorwort mitteilt, hat «der Meister» selbst an dem Werke mitgeholfen — erwartet: vgl. Rom. 2, 2, 8 «in ihrer kranken, fahlen Vestalentracht» G.: «blassen, kranken» Schl. Hier könnte in einer späteren Auflage doch noch manches ausgefeilt werden. Dann sollte auch die häßliche und störende Abkürzung der Personennamen verschwinden, die bewirkt, daß sich z. B. in einer Szene in «Antonius» Men. und Mene. unterreden. Die Ausgabe hat einen gelehrten Anstrich bekommen durch, freilich sehr spärliche, Anmerkungen, in denen zum Teil etwas gewagte philologische und literarhistorische Erklärungen vorgebracht werden. Die kühne Hypothese, daß «Heinrich V.» und «Cymbelin» (und vielleicht noch andere Stücke) Shakespeare selbst abgesprochen und als «shakespearoid» bezeichnet werden, sollte besser erst in einiger wissenschaftlichen Zeitschrift begründet werden: so wird sie wohl allgemeine Ablehnung erfahren. Überhaupt spürt man bei einigen dieser Anmerkungen, daß der Übersetzer eben doch kein eigentlicher Fachgelehrter ist. Aber sein Werk will auch nur als das eines Künstlers gewertet sein; und als Werk einer interessanten Persönlichkeit fesselt es uns wie die Interpretation Shakespeare's durch einen schöpferischen Schauspieler.

Von Shakespeare's Werken sind in hübschen Einzelausgaben drei Bändchen im Insel-Verlag erschienen: «Macbeth» von dem verstorbenen Hermann Conrad, «Hamlet» und «Othello» von Max Josef Wolff besorgt[1]). Conrad's Macbeth-Übersetzung, die mit Hilfe von F. Th. Vischer's Änderungen den Tieck'schen Text radikal durchkorrigiert hat, ist ja bekannt. Dagegen liefert M. J. Wolff neue Revisionen des Schlegel-Tieck'schen Textes, die ihm eine flüssigere Form geben und größtenteils Verbesserungen sind,

[1]) Shakespeare: Macbeth. — Othello. — Hamlet. [Shakespeare in Einzelausgaben.] 1920. Im Inselverlag zu Leipzig. 127, 190, 216 pp. (Preis je M. 12.50.)

wenn man auch die Notwendigkeit dafür nicht überall einsehen wird. Statt der Einleitungen, wie sie sonst üblich sind, orientiert hier ein «Nachwort» ganz knapp über literarische Stellung und Nachwirkung des Dramas und gibt ein paar bibliographische Winke. Conrad's Meinung, daß der «Macbeth» auf einer älteren Tragödie über dasselbe Thema beruhe, dürfte allerdings wenige Gläubige finden. Einige kurze Anmerkungen erklären schwierige Stellen.

Mit einer neuen und neuartigen Übertragung des «Timon» will Robert Prechtel[1]) die Bühne für dieses Drama erobern. Nicht eine wörtliche Übersetzung sucht er zu geben, sondern eine Nachbildung des Geistes der dramatischen Situation, des Rhythmus und der Melodie der Sprache Shakespeare's. Er scheut sich nicht zu kürzen und gelegentlich zu ändern (so wenn er statt des Alcibiades den Sempronius zu dem Feldherrn unter Timon's Festgästen macht), so daß wir als Ergebnis seiner Arbeit eine sehr wirksame, sprachlich und dramatisch packende Bühnenbearbeitung in drei Akten bekommen, die gegenüber den bisherigen Ausgaben entschiedene Vorzüge aufweist. Warum er die ungeschickte Bezeichnung «Lord Timon» aus der Tieck'schen Übersetzung beibehalten hat, ist mir nicht recht verständlich. Für den englischen Dichter und sein Publikum ist das noch nicht wie für uns ein spezifisch englischer Titel, der sich bei einem Bürger des alten Athen doch kurios ausnimmt. Bei den Streichungen ist auf den Gegensatz zwischen echten und unechten Partien des Dramas leider keine Rücksicht genommen: sie sind eben nur vom Standpunkt der heutigen Bühnenwirksamkeit erfolgt, was man auch anerkennen wird. Wir haben 1920 in Weimar bei der Aufführung der Olden'schen Bearbeitung gesehen, wie die gewaltige Tragik des Timon jeden Zuschauer ergriff: ich glaube, daß diese Bearbeitung von Prechtel noch stärker wirken wird.

Shakespeare's ovidische Verserzählungen sind dem deutschen Leser nur wenig bekannt. Das ist an sich nicht verwunderlich, denn sie sind mehr noch als die Dramen vom Stil der englischen Renaissance beherrscht und stellen dem naiven Genuß stärkeren Widerstand entgegen. Wer sich aber ein deutliches Bild von Shakespeare's dichterischem Empfinden machen will, dem geben sie gerade die interessantesten Fingerzeige. Deshalb begrüßen wir die neue Übersetzung der «Schmach der Lucretia» durch Max Kahlenberg[2]), die das Gedicht in lesbarer Form wiedergibt mit deutlichem Streben, die Musik des shakespearischen Verses nachzubilden. Die verschlungenen Reime der Chaucer-Strophe und der scharf zugespitzte, geistreich spielende Ausdruck machen allerdings eine ganz getreue Verdeutschung unmöglich, und manchmal scheint mir die Übersetzung Wilhelm Jordan's, die ich in meine Ausgabe des deutschen Shakespeare in der Goldenen Klassiker-Bibliothek aufgenommen habe, doch sowohl klarer als schöner im Wortlaut; aber an anderen Stellen wird man auch Max Kahlenberg den Vorzug geben dürfen. Jedenfalls ist auch dieser Übersetzung eine weite Verbreitung zu wünschen.

[1]) Timon von Shakespeare. Übertragen von Robert Prechtel. Spiegel-Verlag [Berlin] 1921.

[2]) William Shakespeare: Die Schmach der Lucretia. Deutsch von Max Kahlenberg. Verlegt bei Albrecht Blau, Berlin W. 50. 1920. 95 pp. (Preis 18 M.)

Die Lektüre der «Lucretia» wird für viele ein ganz neues Erleben von Shakespeare bedeuten. Zu bedauern ist, daß das Widmungsschreiben an den Grafen Southampton weggelassen wurde, da es doch fast die einzige offen persönliche Äußerung des Dichters ist, die wir haben.

Auch die zweite von Shakespeare's Verserzählungen, «Venus und Adonis»[1]), ist dem deutschen Leser durch eine hübsche kleine Sonderausgabe nähergebracht worden. Der Musarion-Verlag (München) hat die allerdings nicht hervorragende Übersetzung von Ferdinand Freiligrath mit expressionistischen Federzeichnungen von F. Heubner neugedruckt. Die zarten Bildchen wirken sehr anmutig, mit Ausnahme der zwei Vignetten S. 1 und 32, deren sexuelle Roheit durch ihren Niggergeschmack das Büchlein nur entstellen: man lese Shakespeare's gewiß sinnlich starke Verse und vergleiche, was er und was der expressionistische Zeichner ausspricht, und man wird den Unterschied erkennen zwischen germanischem und nigritischem Ausdruck.

B. Allgemeine Erläuterungsschriften.

Die stattlichste Erscheinung in der Shakespeare-Literatur des Jahres ist Gustav Landauer's zweibändige Sammlung von Analysen Shakespeare'scher Dramen, Vorlesungen, die er vor einem größeren Publikum in Berlin gehalten hat[2]). Die ehrliche starke Begeisterung für alles Große, Kraftvolle, Freie in Shakespeare hat etwas ungemein Erfrischendes, das in seiner lebhaften Sprache mitreißt. Sein Urteil ist selten durch gelehrte Studien begründet, trifft aber intuitiv meistens dadurch das Richtige, daß er allem Schematisieren widerstrebt. Shakespeare ist ihm überall der Realist, der seine Kenntnisse der schärfsten Beobachtung des ihn umgebenden Lebens verdankt. «In Wahrheit gibt es bei Shakespeare wie im Leben keinen reinen Charakter an und für sich, den man absolut aussprechen, auf eine abstrakte Formel bringen, als Typus für eine Gattung nehmen könnte, sondern nur bestimmte Menschen in Beziehung zu ihrer Geschichte, Umgebung und Situation.» Deshalb scheinen seine Menschen aus lauter Widersprüchen zusammengesetzt. Hier befindet sich Landauer also im schärfsten Gegensatz zu Schücking. Er geht nicht als Literarhistoriker an seine Interpretation heran, sondern nur als Psychologe, als Seelendeuter. Denn Shakespeare ist für ihn der größte Meister der Seelenmalerei. Wenn er dabei oft auf Spinoza weist, so ist dieser vielleicht nicht der glücklichste Führer, weil sein systematisches Denken ja gerade im Gegensatz zu Shakespeare's Realismus stehen muß.

Wo immer Landauer sich in literarhistorische Theorien einläßt, leidet er sofort Schiffbruch. Dazu fehlen ihm fast alle Vorkenntnisse; er ahnt nur wenig von der wissenschaftlichen Arbeit des Forschers. Es ist sehr schade, daß ihm nicht ein fachkundiger Freund alle diese unglücklichen Einfälle einfach herausgestrichen hat. So kann man das Buch mit gutem Gewissen

---

[1]) Venus und Adonis von Shakespeare. Musarion-Verlag, München [Der Liebesgarten]. 16°. (Preis geb. M. 8.50.)

[2]) Gustav Landauer: Shakespeare; dargestellt in Vorträgen. 2 Bde. Frankfurt, Rütten und Loening, 1920. (Preis 60 M., geb. 82 M.)

doch nur denen empfehlen, die in solchen Fragen kritisch urteilen können, und gerade an diese Kreise wendet es sich ja nicht. Aber überall, wo er das Wort seines Dichters allein auslegt, wo er frisch und unbefangen sein Urteil über Shakespeare's Menschen ausspricht, da erhalten wir große Analysen von einer Kraft und Gesundheit, die einen speziell bei diesem Interpreten immer wieder erstaunen macht.

Denn wer von dem Politiker Landauer, der als Nachfolger Eisner's auf dem Präsidentenstuhl der bayerischen Sowjet-Republik bei der Einnahme Münchens ums Leben kam — wer von diesem unseligen Kommunistenführer gehört hat, erwartet etwa platten Tolstoiismus, rationalistische Gleichmacherei verbunden mit nebelhafter Mystik: und was wir lesen, ist eine ehrliche Freude an den individualistischen Renaissance-Menschen, an der schäumenden Kraft der Herrennaturen, an der Freiheit in der Unterordnung der Stände, die sich in rauschender Begeisterung kundgibt. Wenn er seine Parteinahme für den Adel und gegen den Plebejerhaufen im «Coriolan» damit zu entschuldigen sucht, daß der heutige Adel ganz andere Ideale habe, so ist das doch eine recht lahme Ausrede, die nicht viele Leser überzeugen wird. Es liegt eine tragische Ironie darin, daß dieser jüdische Literat, der die Verachtung Coriolan's für den rohen Haufen und seine Demagogen teilt, der die Rede des Ulysses über die staatliche Standesordnung als höchste Weisheit erkennt, bei Ausbruch der Revolution in Deutschland an die Spitze der wildesten Pöbelhorden trat und von eben der mit Ulysses verurteilten Auflösung aller Ordnung ein goldenes Zeitalter erwartete. «Sie wußte auch, daß, wer vom Teufel Politik besessen ist, kein Mensch mehr ist,» sagt er selbst von der unglücklichen Constanze im «König Johann». Wie so viele unter unseren neuromantischen Künstlern, sah auch Landauer in der Revolution, die Deutschland zerbrach, zunächst nur ein starkes künstlerisches Erlebnis, von dem er geistige Erfrischung erhoffte. Er hat diese Vermengung von Künstlertum und rauher Politik mit seinem Leben bezahlt. Sein Shakespeare-Buch ist ein Torso geblieben — nur die Tragödien sind einigermaßen vollständig behandelt —, aber auch in dieser Form wird es den Beifall derer finden, die nicht wissenschaftliche Belehrung, sondern künstlerische Erbauung suchen.

In der Verehrung des Coriolan als Verteidigers der Ehrlichkeit stimmt merkwürdigerweise mit Landauer ein anderer Sozialdemokrat überein: Romain Rolland, der 1916 in der Zeitschrift «Demain» anläßlich des 300. Todestags Shakespeare's einen etwas oberflächlichen Aufsatz über «Die Wahrheit in dem Werke Shakespeare's» veröffentlicht hat, wovon jetzt eine mangelhafte deutsche Übersetzung (durch Hannah Szasz) bei P. Cassirer erschienen ist[1]). Der Schriftsteller ist nur selten in der Lage, die Wahrheit laut zu bekennen, heute, wo ihn «vierzig Millionen Herren statt eines einzigen» tyrannisieren, weniger als je. Aber im Munde der verschiedensten Figuren Shakespeare's kann man diese Wahrheit, die sets die heuchlerische Konvention bekämpft, hören. Solche Äußerungen findet Rolland besonders

[1]) Romain Rolland: Die Wahrheit in dem Werke Shakespeares. Verlegt bei Paul Cassirer, Berlin 1920. 51 pp.

bei den Höchststehenden und bei den «Enterbten» — als deren Vertreter er freilich nur die Hofnarren feststellen kann. Narren im weiteren Sinne sind ihm auch Apemantus und Falstaff, aber nur politische Verblendung kann des letzteren Aussprüche über Heer, Gerechtigkeit, Ehre als Shakespeare's eigene Ansicht, als die «Wahrheit» auffassen. Und Timon's Aufforderung an die Diebe, zu stehlen und zu plündern, da es die ganze Stadt Athen nicht anders mache, diese Äußerung bittersten Menschenhasses ist ihm «der erste Aufruf zum Klassenkampf». Auch diese Schrift ist dadurch hauptsächlich interessant, daß sie ein neues Licht auf ihren Verfasser wirft, nicht auf den Dichter.

Den Wert der Shakespeare'schen Dramen, vor allem der Königsdramen, für die staatsbürgerliche Erziehung unserer Jugend legt eine feinsinnige Rede des Rektors von Leipzig, des Professors des öffentlichen Rechts Richard Schmidt[1]), dar. Nicht öde Systematik, sondern nur das lebendige Weltbild, wie es die Dichtung widerspiegelt, kann dem Schüler Einblick in das Staatsleben gewähren. Das wird illustriert an Shakespeare's Dramen und an Keller's Novellen. Die Größe des englischen Dramas sieht der Verf. mit Recht darin, daß es sich selbst in den Dienst des nationalen Staats gestellt hat. Freilich die Verfassungsstreitigkeiten haben kein Interesse für Shakespeare, sondern nur der Wert der führenden Persönlichkeiten. Die politische Problemstellung zeigt sich scharf in den Königsdramen. Der York-Zyklus führt das Geschick der herrschensunfähigen Monarchie und des herrscherlosen Staates vor. Heinrich VI. verwirkt den Thron durch den Mangel des Herrscherwillens. Als Gegenwirkung erzeugt dies die Machthypertrophie Richard's III. Der Lancaster-Zyklus zeigt in Richard II. das Verhängnis des begünstigten Erben einer großen Tradition, der glaubt, sich über das Recht hinwegsetzen zu können. Richard geht des Throns verlustig als Tyrann, sowohl wie Aristoteles diesen Begriff gefaßt hat als egoistischer, wie im Sprachgebrauch des Augustin als ungerechter Herrscher. Den Triumph des Rechts erkennt der Verf. (vielleicht etwas einseitig juristisch gedacht) in den beiden Teilen «Heinrichs IV.», die Apotheose des gerechten Herrschers in Heinrich V.

Eine hübsche Zusammenstellung über die Anschauung Shakespeare's und seiner Zeit vom griechischen Charakter bietet eine Berliner Dissertation von Elisabeth Wolffhardt[2]). Sie untersucht ganz kurz zunächst die Kenntnisse der Renaissance mit Bezug auf das Griechentum, die ja vielfach durch lateinische Autoren vermittelt wurden, dann die Griechen im Urteil der Römer sowie in der Darstellung der in Shakespeare's Zeit meistgelesenen Schriften (Plutarch, Lukian, Ovid, Trojasage). Dabei läßt sich natürlich keine Vollständigkeit erreichen, aber vielleicht hätte doch auf die Anekdoten von griechischen Philosophen bei Diogenes

[1]) Rektorwechsel an der Universität Leipzig am 31. Oktober 1920. Rede des antretenden Rektors Dr. Richard Schmidt: Staatsbürgerkunde und Literaturunterricht. Leipzig, Edelmann, Universitäts-Buchdrucker. 36 pp.

[2]) Elisabeth Wolffhardt, Shakespeare und das Griechentum. Dissertation, Berlin 1919 (gedr. Weimar 1920). 54 pp.

Laertius hingewiesen werden sollen, die wichtiger für die Renaissance wurden als der eine Dialog des Lukian. Dann aber fehlt vollkommen das Mittelalter und die Frührenaissance — also vor allem Chaucer, Lydgate, Caxton, bei denen der Typus des leichtsinnigen, galanten, betrügerischen Griechen schon fest geprägt war. Der Abschnitt über die Griechen im Urteil der englischen Autoren des 16. Jh. ist wieder eine fleißige Kompilation der teils auf gelehrten, teils auf volkstümlichen Quellen beruhenden Aussprüche, von denen die einen hauptsächlich nach Plutarch und Plato die Griechen als ausgezeichnete Feldherren, Philosophen und Erzieher rühmen, als demokratische Politiker aber verurteilen; während die anderen die hauptsächlich auf die Odyssee (und die Aeneis) begründete Anschauung der Römer von den schlauen, betrügerischen und leichtsinnigen Griechen wiedergeben. Die griechische Kultur haben die Autoren von der römischen nicht unterschieden. Shakespeare geht dieselben Wege: auch ihm schweben die Figuren des Ulysses und Sinon aus der antiken Sage, sowie die des Diomedes aus Chaucer's «Troilus» vor; aber auch er kennt den Ruf der griechischen Weisheit.

C. Erläuterungsschriften zu einzelnen Werken Shakespeare's.

Die sehr interessante Frage der Autorschaft von «Heinrich VI.», die man immer wieder Shakesepare abzusprechen versucht, behandelt eine fleißige Untersuchung von Else v. Schaubert, einer Schülerin Schücking's[1]). Sie bespricht nur den 2. und 3. Teil der Trilogie und möchte Drayton als Mitarbeiter Shakespeare's erweisen. Mit großem Fleiß hat sie Shakespeare's und Drayton's Werke studiert und viel Material zusammengebracht, so daß man eine gründliche Erörterung des Problems erwarten darf. Aber leider zeigt sich von Anfang an, daß sie mit einer vorgefaßten Meinung an ihre Aufgabe herantritt und die Gründe, die gegen ihren Drayton sprechen könnten, gerne beiseite schiebt. Und auch mit der Methode der Untersuchung wird man nicht so ganz einverstanden sein. Zunächst ist man erstaunt, daß die Frage der beiden Versionen des Shakespeare'schen Dramas, die bekanntlich sehr stark voneinander abweichen, überhaupt ignoriert wird. Erst in einem Postscriptum auf der letzten Seite erklärt die Verf., daß sie die Folio-Fassung für die ursprüngliche halte und daher die «Contention» nicht berücksichtigt habe. Da wird man doch etwas stutzig.

Es handelt sich zunächst um die auffallenden Übereinstimmungen zwischen Drayton's «Heroical Epistles» und Shakespeare's Dramen, die dieselben Stoffe behandeln. Hier wäre wohl auch zunächst das Datum dieser Historien-Briefe zu erörtern gewesen, sodann aber besonders Drayton's Verhältnis zu seinen Quellen, die zu einem großen Teil im zeitgenössischen Drama und Roman («Jack Wilton») liegen. Es hätte sich dann doch vielleicht von Anfang an gezeigt, daß Drayton seine Dichtergenossen sehr stark ausplündert; und wenn sich dies für Marlowe's «Edward II.» und Shakespeare's «Richard II.», vielleicht auch für Nash nachweisen ließ, so war a priori

[1]) Else von Schaubert, Drayton's Anteil an «Heinrich VI», 2. u. 3. Teil. [Neue anglist. Arbeiten hrsgeg. v. Schücking u. Deutschbein 4.] Cöthen, Verlag von Otto Schulze, 1920.

die Wahrscheinlichkeit gegeben, daß das Verhältnis zu den beiden Teilen von «Heinrich VI.» ein analoges war. Aber diesen Weg hat die Verf. leider nicht gewählt.

Treffend und knapp charakterisiert sie Shakespeare's Stil. Daß sie als bedeutsamste Eigenschaft die überquellende Phantasie des Ausdrucks hervorhebt, kann man durchaus unterschreiben. Aber wenn sie nun alles, was sich ihr nicht so darstellt, aus Shakespeare's Dramen herausstreichen möchte, erheben sich doch die schwersten Bedenken. Sie geht aus von 2 Hen. VI. 3, 2, 300—413. Der Vers 322, «Gall, worse than gall, the daintiest that they taste», sei ganz unshakespearisch, da Shakespeare's Phantasie ihm im Augenblick zahllose Dinge vorgezaubert hätte, die schlimmer als Galle sind. Aber warum nennt Frl. v. Schaubert nicht wenigstens ein solches Ding? Galle ist eben der Superlativ der Bitterkeit, und Shakespeare will gerade ausdrücken, daß es eigentlich sinnliche Dinge, die bittrer sind als Galle, nicht gibt. Allerdings wird der Sinn des Verses verdorben, wenn man, wie sie das tut, das erste Komma wegläßt. An derselben Stelle sagt Suffolk, er wolle so bittere Flüche über seine Feinde aussprechen «As lean-faced Envy in her loathsome cave». Dies soll wiederum nicht von Shakespeare sein, denn dieser personifiziere nie Abstracta, um sie dann mit einer seiner Personen zu vergleichen. Aber «Envy» ist hier gar keine Personifikation Shakespeare's, sondern eine ovidische Figur, die er aus Golding's Übersetzung entnommen hat, und kann genau so zum Vergleich herangezogen werden wie etwa Cerberus. Auch die viermalige Wiederholung des gleichen Versanfangs (3, 2, 323), die zum Stil der Verwünschung sehr gut paßt, und die in Rich. II., 3, 3, 148 ihre genaue Parallele hat, kann ebensowenig gegen Shakespeare's Autorschaft sprechen, wie die bei der Verwünschung erklärliche Häufigkeit des kurzen Vergleichs oder die Sentimentalität der Abschiedsworte der Königin, die auch nicht stärker ist als vieles in «Richard II.». Nebenbei bemerkt, steht die beanstandete Stelle gar nicht in der «Contention». Aber man macht sich die Beweisführung doch zu leicht, wenn man erklärt: «Sehr schwer wird es halten, wenn wir von Rich. II., vom Sommernachtstraum und von Romeo und Julia zunächst einmal absehen, auch nur eine größere Anzahl kurzer, sentimental wirkender Stellen bei Sh. aufzuzeigen». Ja, wenn man die ernsten Dramen und den der höheren Komödie angehörigen «Sommernachtstraum» ausscheidet, dann bleiben nur die possenhaften Jugendlustspiele übrig (denn es handelt sich ja um die Jugendperiode Shakespeare's), und da ist natürlich das Auffinden sentimentaler Stellen schwer. «Richard III.» darf nicht herangezogen werden, an dem haben andere Dichter angeblich mitgearbeitet; «Richard II.» ist suspekt, weil in «England's Parnassus», einer ganz unzuverlässigen Quelle, Drayton als Autor der berühmten Lobrede Gaunt's auf England genannt wird; Romeo ist notwendig sentimental als Liebhaber und Helena im «Sommernachtstraum» als Liebhaberin. Bleibt also nur das unglückliche Liebespaar in 2 Heinr. VI., dem keine mildernden Umstände zugebilligt werden. Und doch ist die Parallele mit Richard II. in die Augen springend: der Satz «Dabei steht diese Sentimentalität im auffallendsten Gegensatz zum Charakter . ., der uns in den vorhergehenden Szenen . . keineswegs als sentimental, wohl aber als herzlos, herrschsüchtig, pflichtvergessen und intrigant entgegentrat», könnte genau so gut von Richard II.

ausgesagt werden wie von Margareta. Findet der Vers 411 «Even as a splitted bark so sunder we» ein Echo in der Komödie der Irrungen 1, 1, 104 «Our helpful ship was splitted in the midst», so heißt es einfach: «Es bliebe noch zu untersuchen, ob die 1. Szene der Comedy of Errors in der Tat von Shakespeare herrührt, was ich stark bezweifle.» Das Wort «corrosive» (Vers 403) kommt zwar adjektivisch gebraucht auch in 1 Hen. VI. 3, 3 vor. «Doch ist dies eine Szene, die, wie überhaupt der größte Teil von 1 Hen. VI., von den weitaus meisten Forschern Shakespeare entschieden abgesprochen wird.» Die — übrigens durch Holinshed angeregte — fast opernhafte Klageszene 3 Hen. VI. 2, 5 zwischen dem Vater, der seinen Sohn erschlagen, dem Sohn, der seinen Vater erschlagen hat, und dem König hat zwar eine Parallele in dem Klageterzett der drei fürstlichen Frauen in Rich. III., «doch ist auch diese Szene aus Rich. III. in bezug auf Sh.'s Verfasserschaft äußerst verdächtig, während andrerseits manches für Drayton als Verfasser derselben spricht». Das erinnert doch schon bedenklich an die famosen Methoden der Baconianer.

Aber bleiben wir noch bei der Abschiedszene zwischen Margareta und Suffolk. Frl. v. Schaubert weist zahlreiche Parallelen mit Drayton's Episteln dieses Paares nach und meint, die Tatsache, daß für einen Abschnitt von wenig mehr als 100 Versen eine so «ungeheure» Zahl von Parallelstellen vorhanden sei, während anderseits weite Strecken unseres Dramas, die der Nachahmung ebenso wert gewesen wären, sich nicht einer einzigen Parallele in Drayton's Werken rühmen können, spreche entschieden für Drayton als Verfasser unseres Abschnitts. Ich glaube im Gegenteil: Drayton brauchte gerade diese Stelle für seine Epistel und entlehnte ihr einen großen Teil der Worte und Bilder. Da sein Schatz an solchen viel geringer ist als der Shakespeare's, brauchen wir uns nicht zu wundern, wenn er sie auch in anderen Werken wiederholt. Die ganzen Schwierigkeiten scheinen sich mir überhaupt verhältnismäßig einfach zu lösen, wenn wir das a priori Natürliche annehmen, daß nämlich die später entstandenen Episteln aus dem früher entstandenen Drama entlehnen. Drayton entlehnt ja fast ebenso aus «Richard II.». Wenn aber hier keine Identität der Autoren daraus gefolgert wird, warum dort? Offenbar nur, weil der Anfängerstil Shakespeare's nicht richtig erkannt ist als der naturgemäß nachahmende Stil des von Berufs wegen reproduzierenden Schauspieler-Dramatikers. Ist denn Drayton's Stil immer ganz gleich? Frl. v. Schaubert konstatiert doch selbst z. B., daß die Epistel der Herzogin Elinor an ihren Gatten Humphrey Duke of Gloucester «eine rühmliche Ausnahme» gegenüber seiner sonstigen Sentimentalität mache (S. 37). Das scheint mir doch ein Beweis zu sein, daß Drayton hier ein fremdes Vorbild — 2 Hen. VI. — nachahmt. Bei Shakespeare nimmt Frl. v. Sch. aber ein solches Abweichen von der Regel ohne weiteres als Beweis gegen seine Verfasserschaft an. Drayton's Phantasie ist trocken, eine solche Häufung der Bilder wie in der Rede des sterbenden Gaunt findet sich niemals bei ihm; kein Mensch hat bisher im Ernste daran gedacht, diese Stelle Shakespeare abzusprechen, und auch Frl. v. Sch. muß doch zugeben, daß hier gerade der typische Shakespeare-Stil herrscht. Trotzdem «zweifelt sie», auf Grund des jämmerlichen Parnassus-Zeugnisses, «nicht an Drayton's Verfasserschaft». Ihre fleißigen Sammlungen von Parallelen aus Drayton zu den beanstandeten

Stellen helfen nicht viel, solange nicht die Parallelen aus Shakespeare daneben gestellt werden; dann aber sieht das Bild ganz anders aus. Wenn die Königin Margarete 2 Hen. VI. 3, 2 viermal aus Versehen Nell genannt wird, so spricht dies doch weit eher für den in solchen Dingen öfters flüchtigen Shakespeare als für den pedantischen Drayton. Übrigens hat der Dichter doch nicht die Herzogin von Gloucester dabei im Sinn, sondern die Königin Nell aus Peele's Edward I., die ja auch sonst die Figur der Margareta stark beeinflußt hat. (Vgl. meine Anm. zu 3, 2, 26, Gold. Klass.-Bibl.)

Daß eine Stelle in 3 Hen. VI., wo König Heinrich sich aus der Schlacht drückt, aus Polydor Virgil stammt, scheint gegen Shakespeare zu sprechen. Aber was ist Polydor Virgil? Sowohl Hall als Grafton haben eine Übersetzung von P. V. einfach in ihre Kompilation aufgenommen. Wenn aber Frl. v. Sch. meint, die Benützung Hall's sei der Annahme, daß Shakespeare Verfasser der Szene sei, nicht günstig, weil Anders sage, daß Sh. nicht Hall, sondern Grafton benütze, so scheint sie ihn mißverstanden zu haben. Grafton hatte Hall ganz in seine Chronik aufgenommen, so daß es heute nicht mehr möglich ist, zu entscheiden, welches Buch Shakespeare vorgelegen hat (vgl. die Dissertation von Anders S. 17); es ist aber auch gänzlich irrelevant.

Es tut mir leid, daß ich die stolze Freude von Frl. v. Sch. nicht gerechtfertigt finde, wenn sie am Schluß ihrer fleißigen Untersuchung meint: «An der Mitarbeiterschaft Drayton's an den beiden Chronicle Plays (2 und 3 Hen. VI.) wird sich nach den so überaus ergiebigen und glücklichen Funden, die ich machen durfte, wohl kaum ernstlich zweifeln lassen». Ihre Beweise halten der nüchternen Prüfung nicht stand. Daß Drayton's Mitarbeit auch bei der Abfassung von «Richard III.», «Comedy of Errors», «King John» und vielleicht auch «1 Henry VI.» in Frage komme, scheint ihr, für die beiden ersten Stücke wenigstens, «ziemlich sicher». Mir scheinen das noch viel luftigere Hypothesen als die erste Behauptung. Frl. v. Sch. ist mit Begeisterung und Fleiß an ihre Aufgabe herangetreten; daß sie sie nicht lösen konnte, lag daran, daß sie nicht zunächst von der äußeren Überlieferung ausging und das Normale, daß die überlieferte Angabe der Verfasserschaft wahr ist und daß Übereinstimmungen zwischen zwei Dichtungen auf Entlehnung der zweiten von der ersten hindeuten, von vornherein als unmöglich abwies.

Eine sehr wichtige, mit gründlicher philologischer Methode durchgeführte Untersuchung über die erste Quartausgabe von «Hamlet» (1603) bietet V. Østerberg im ersten Teil seiner «Studien über die Hamlet-Texte»[1]). Er wendet sich gegen die Hypothese, daß Q_1 ein älteres Stadium von Shakespeare's Umarbeitung des Kyd'schen Hamlet-Dramas repräsentiere. Einem erfahrenen Schauspieler und einem Theaterdichter, der in seinen Manuskripten kaum je ein Wort zu ändern pflegte, sei es nicht zuzutrauen, daß er seinen Kollegen die Mühe eines zweimaligen Umlernens des Textes gemacht habe, indem er ihnen zunächst eine nur oberflächliche Überarbeitung des alten Dramas in die Hand gab. Das ist gewiß ein sehr beachtenswerter Einwand.

[1]) V. Østerberg, Studier over Hamlet-Texterne I. Gyldendalske Boghandel, Kjøbenhavn og Kristiania, 1920.

Aber wir müssen doch wohl den Novitätenhunger der elisabethanischen Theater, sowie den von mir in meiner Einleitung zu «Hamlet» (Shakespeare, übers. v. Schlegel-Tieck, Goldene Klassiker-Bibliothek) erwähnten Umstand berücksichtigen, daß es Shakespeare's Truppe darauf ankommen mußte, auf den «Hamlet», das zweite Stück von Kyd, rasch die Hand zu legen, nachdem ihnen das erste, die «Spanische Tragödie», durch eine Überarbeitung Ben Jonson's verloren gegangen war. So konnte also eine vorläufige Überarbeitung des «Hamlet» immerhin in Frage kommen. Eine genaue Nachprüfung von Nash's Begleitschreiben zu «Menaphon» ergibt nun mit ziemlicher Sicherheit, daß dort Kyd als Verfasser des «Urhamlet» bezeichnet ist. Aber der Wortschatz der von den anderen Versionen abweichenden Stellen von Q_1 bietet keine Stütze dafür, daß hier Reste eines Stückes von Kyd vorliegen. Diese charakteristischen Wörter, von denen 22 bei Kyd nicht vorkommen, weisen allerdings großenteils auf die Dramen um 1590, aber nicht eigentlich auf Shakespeare's Werke. Daß alle derartige Untersuchungen an dem Fehler leiden, daß an sich seltene, meist gelehrte, Wörter (unpardonable, adulterous, obediently) gleich gewertet werden wie solche, die sehr häufig vorkommen könnten (whenas, by little, in midst of), ist für das Resultat nicht ausschlaggebend. Denn die Untersuchung des Stils an der Hand von festen dramatischen Phrasen («Schablonen»), von denen Q_1 wimmelt, ergibt das überraschende Resultat, daß diese Gemeinplätze in Q_1 sehr oft besonders individuellen Ausdrücken in Q_2 entsprechen. Dies erklärt der Verf. daraus, daß Q_1 aus dem Gedächtnis zusammengestoppelt wurde von jemand, der mit den «Schablonen» der Dramatik vertraut war. Ich finde es freilich auffallend, daß diese Schablonen doch vorzugsweise der älteren Dramatik um 1590 herum entlehnt zu sein scheinen. Ein Schauspieler — und ein solcher käme zunächst in Frage — sollte doch mehr die Phrasen der neuesten Stücke, um 1600, im Kopf gehabt haben. Ich meine, es bleibt immer noch die Möglichkeit offen, daß Shakespeare selbst die «Schablonen» herausstrich, eben weil es abgedroschene Gemeinplätze waren. Für die der Q_1 eigene Szene zwischen der Königin und Horatio muß der Verf. ja doch eine Entlehnung aus dem «Urhamlet» annehmen. Und wie sollen die Namensänderungen Corambis—Polonius, Montano—Reynoldo anders erklärt werden? Aber wenn ich mir auch noch einen leisen Zweifel an dem endgültigen Schluß erlaube, möchte ich doch allen Hamlet-Forschern die ausgezeichnete Untersuchung aufs wärmste empfehlen, von der ich nur bedaure, daß sie nicht deutsch oder englisch geschrieben ist: sie verdiente eine größere Resonanz, als sie eine dänische Schrift haben kann.

Eine andere Shakespeare-Studie desselben Verfassers behandelt Hamlet's Alter[1]). Auch hier ist die streng philologisch-historische Methode ein guter Führer. Das Ergebnis, dem ich durchaus beistimme, ist, daß wir auf Shakespeare's Zahlenangaben überhaupt keine Rechnungen aufbauen dürfen. Der dreißigjährige Hamlet von Q_2 erweist sich als ein Trugschluß aus drei Angaben, von denen die erste (3, 2, 165) mit der Sage in keinem Zusammenhang steht, die zweite (5, 1, 152 ff) ein literarischer Gemeinplatz und die dritte (5, 1, 190) eine Flüchtigkeit ist. Und nicht mehr Wert ist den

[1]) V. Østerberg: Prins Hamlets Alder. Særtryk av «Edda» (1920).

Stellen in Q_1 beizumessen, aus denen der 19jährige Hamlet herausgerechnet wird. Shakespeare war kein Zahlenmensch, die Zahl hat für ihn immer nur Augenblickswert, er setzt aber fast nie verschiedene Zahlenangaben zueinander in Beziehung. Hamlet's Alter ist nur aus dem allgemeinen Charakter des Prinzen zu bestimmen, und der weist auf einen jungen Mann wie Fortinbras, nicht auf einen Dreißigjährigen.

D. Shakespeare in Deutschland.

Eine sehr nützliche, echt amerikanische Arbeit fleißigsten Sammelns und übersichtlicher Darstellung ist das Handbuch der Beeinflussung der deutschen Literatur durch die englische von Lawrence Marsden Price, das als 9. Band der Sammlung der University of California erschienen ist [1]). Es besteht aus zwei Teilen, einer Bibliographie, die nicht kritiklose Vollständigkeit erstrebt, sondern Zusammenfassung aller wichtigen Publikationen, und einer «Übersicht», in der der ganze Stoff zu klarer, kritischer Darstellung gebracht ist, vom Anfang des 17. bis zum 20. Jahrhundert. Natürlich nimmt Shakespeare dabei den größten Raum ein: nicht weniger als 118 Seiten sind ihm allein gewidmet. Die Legende, daß Sh. in England im 17. und 18. Jahrhundert vor Garrick nicht geschätzt worden sei, wird durch den Hinweis auf die vielen Aufführungen seiner Stücke widerlegt. Von Dryden, Rowe, Pope, Addison geht der Einfluß auf die deutsche Kritik des 18. Jh. aus. Im 17. Jh. dienten Sh.'s Werke den Deutschen als Fundgrube für dramatisches Material, aber sein Name war fast unbekannt. Von 1700 bis 1740 hörte man seinen Namen oft, aber kannte seine Werke nicht: was man von ihm weiß, ist die kurze Notiz aus Fuller's «Worthies», die ihn mehr als Mensch denn als Dichter kennzeichnen will, und ein Satz über die gewaltige Wirkung seiner Trauerspiele aus Temple's Aufsatz über die Poesie. 1739—41 setzt sich, ausgehend vom «Spectator» und Borck's Übersetzung des «Caesar», allmählich gegen Gottsched's heftigsten Widerstand eine Anerkennung Sh.'s durch, der Lessing's Angriffe gegen Voltaire 1750 zu Hilfe kamen. Mit Wieland's Übersetzung, 1762—66, ist Sh.'s Stellung gesichert. Stadler's Buch wird eingehend gewürdigt. Es folgt (Kap. 15) der Einfluß von Young's «Conjectures on Original Composition» auf Herder und den «Sturm und Drang». Die beiden folgenden Kapitel (16, 17) sind den Büchern von Böhtlingk und Gundolf gewidmet, die sehr genau und kritisch besprochen werden. Daran schließt sich dann als 18. Kapitel Shakespeare im 19. Jahrhundert: die Romantiker, die Schlegel-Tieck'sche Übersetzung, Kleist, Grillparzer, Hebbel, Otto Ludwig, Richard Wagner, Grabbe, Heine, Nietzsche und endlich Shakespeare's heutige Bedeutung für Deutschland. Die Leistungen der Deutschen im Dienste Shakespeare's finden gerechte und warme Würdigung (S. 445): «Since the middle of the eighteenth century they [the Germans] have probably done more than any other nation to preserve Shakespeare as a vital factor of modern life. In Germany the study of Shakespeare is most ardently prosecuted. There his dramas are most widely read by people of

[1]) Lawrence Marsden Price: English-German Literary Influences. Bibliography and Survey. [University of California Publications in Modern Philology Vol. 9.] University of California Press, Berkeley, 1920, 616 pp.

varying degrees of education. There his plays are most frequently produced, and generally before appreciative and critical spectators. Scarcely another race has produced such notable adherents of Shakespeare as Herder, Goethe, and Schiller, nor has Shakespeare at any time or place more nearly established a cult than with the «Stürmer und Dränger» and the romanticists. The influence of the efforts of the German appreciators of Shakespeare have extended beyond the confines of Germany. It has been said for example that the Italians have seen Shakespeare through German rather than English eyes, and perhaps the same is true of the Hungarians. The passion for Shakespeare has always glowed in Germany with a fervor unaffected by any nationalistic considerations. This was shown most clearly by the dramatic presentations, the commemorative addresses, and the mass of scientific, critical, and ephemeral literature called out in 1916 by the three hundredth anniversary of his death.» Das ist ein Urteil, das wir, nach den unerhörten Verleumdungen Deutschlands während des Weltkrieges, wohl hier abdrucken dürfen. Die Leser des Jahrbuchs interessieren zunächst die Kapitel über Shakespeare; daß aber auch die anderen Abschnitte über den englischen Einfluß, zu dem im 19. Jahrhundert auch noch der amerikanische kommt, ebenso sorgfältig und solide gearbeitet sind, möchte ich nochmals betonen. Die Bibliographie enthält noch ein paar Druckfehler außer den unter «Corrigenda» verzeichneten, die bei einer Neuausgabe von selbst verschwinden werden. Zu bedauern ist nur, daß die Übersetzungen nicht in die Bibliographie aufgenommen wurden: sie sind doch das deutlichste äußere Zeichen für die Adoption fremder Literaturwerke. Es kommen aber auch Übersetzungen von kritischen Abhandlungen in Frage, die das Verständnis dieser Werke vorbereiten. Auch das wird vielleicht eine neue Auflage nachholen. Recht nützlich scheint mir an dieser hervorragend praktischen Publikation zum Schluß ein «Index of Influences».

Die Beschäftigung mit Shakesepare stand im Mittelpunkt der deutschen Romantik. Die große Schlegel-Tieck'sche Übersetzung ist ihr volkstümlichstes und dauerhaftestes Werk geworden. Aber das Buch über Shakespeare, das die Lebensarbeit von Ludwig Tieck bilden sollte, ist über Anfänge, Entwürfe, Fragmente nie hinausgekommen[1]). Unter seinem literarischen Nachlaß auf der Berliner Staatsbibliothek hat Henry Lüdeke eine ganze Reihe solcher Bruchstücke herausgefunden und sie durch Entwürfe aus dem Briefwechsel Tieck's vermehrt. Der erste und umfangreichste Entwurf ist ein um 1794 entstandener Kommentar zu Shakespeare aus dem Vermächtnis Albert Cohn's. Er umfaßt die Historien (außer H 8) und die meisten Lustspiele, von den Tragödien nur «Romeo» und «Hamlet». Ein solcher Schatz von Anmerkungen enthält, besonders wenn er ein Jahrhundert verborgen war, natürlich sehr viel außer Kurs gesetzte Münze, die nicht nach dem bewertet sein will, was sie heute gilt. Der geht mit ganz falschen Erwartungen an

[1]) Henry Lüdeke: Das Buch über Shakespeare. Handschriftliche Aufzeichnungen von Ludwig Tieck. Aus seinem Nachlaß hersgeg. von Henry Lüdeke. [Neudrucke deutscher Literaturwerke des 18. und 19. Jh. hersgeg. v. Albert Leitzmann und Waldemar Oehlke, No. 1.] Halle, Max Niemeyer, 1920. 524 pp.

das Buch heran, der hier neue Aufschlüsse über Shakespeare suchen würde. Wer aber die Beurteilung Shakespeare's durch Tieck und die Romantiker kennen lernen will, den eigentümlichen bürgerlichen Geschmack der deutschen Romantik, der Tieck oft zu recht merkwürdigen Wertungen führt und ihn dazu verleitet, die vielen von Shakespeare's Art ganz abweichenden Stücke mit bürgerlicher Atmosphäre für echte Werke Shakespeare's zu erklären, — der findet, natürlich auch unter viel Spreu, manches gute Korn. Besonders sind einige breiter ausgeführte Bemerkungen von Interesse, so über lustige Charaktere (S. 18), die Tragik in «Romeo» (S. 17), den Charakter Hamlet's (S. 60), den Wahnsinn auf der Bühne (S. 69), den Charakter Richard's III. (S. 130), die Entwicklung des englischen Lustspiels (S. 173), die Clowns (S. 209), die Bühnenwirksamkeit Shakespeare's (S. 299) u. a. m. — Ein zweiter Entwurf (nach 1796) enthält wieder fragmentarische Anmerkungen zu einigen Stücken, unterbrochen durch Übersetzungen einiger Szenen aus Ben Jonson's «Every Man in his Humour» und Beaumont-Fletcher's «Woman-hater»; ein dritter (um 1800) allgemeine ästhetische Ideen und einiges Theatergeschichtliche; ein vierter (1810?) einen kurzen Plan des Ganzen; ein fünfter (1815) endlich einmal zwei Kapitel der Einleitung, fast das einzige in dem Buche, was man auch mit Genuß lesen kann. — Den Schluß bildet ein chronologisches Verzeichnis der Werke Shakespeare's, deren Tieck nicht weniger als 62 aufzählt: besonders der Anfang und der Schluß ist mit unechten Stücken stark belastet, ja die «erste Periode» enthält fast nur fremde Stücke. Das alles sind Notizen eines Mannes, der nicht gerne schrieb, sie können keine angenehme Lektüre sein. Aber dem Fleiß und der Sorgfalt des Herausgebers, der auch ganz knappe Anmerkungen beigesteuert hat, gebührt alle Anerkennung.

Gundolf hat in seinem Buch über Shakespeare und den deutschen Geist den Einfluß des britischen Dramatikers auf die Stilbildung der deutschen Dichter festgestellt. Diese Untersuchung wird für Kleist in einer über den Durchschnitt hinausragenden Berliner Dissertation von Meta Corssen ausgeführt[1]). Kleist hat seinen Stil an Shakespeare nicht nur durch direkte Entlehnungen bereichert, sondern, wie die Verf. nachzuweisen sucht, durch die Art, wie er Vergleiche, Metaphern, Personifikationen, Hyperbeln anwendet. Allerdings geht nicht immer ganz klar hervor, wie viel auf Schulung an Shakespeare, wie viel auf gleichartiger Geistesanlage, was endlich auf Anlehnung an andere Vorbilder beruhen kann. Gerade bei dieser Art «tieferer» Stilverwandtschaft läßt sich eben eine Entlehnung nur dort klar nachweisen, wo sie mit äußerer, stofflicher Entlehnung zusammen auftritt. Gut beobachtet ist der Unterschied in den Vergleichen der beiden Dichter, die bei Shakespeare stets engere Parallelen zeigen als bei Kleist, wobei jener außerdem die seelische, dieser die sinnliche Übereinstimmung stärker betont. Daß Kleist die Neigung hat, seine Bilder bis ins Einzelne durchzuführen, ist vielleicht antiken Vorbildern nachgeahmt. Am deutlichsten scheint der Einfluß Shakespeare's bei den Personifikationen nachweisbar, die sich auch von dem bewußt

[1]) Meta Corssen: Kleist's und Shakespeare's dramatische Sprache. Dissertation, Berlin 1919 (1920). 74 pp.

an Shakespeare geschulten «Robert Guiscard» an in besonders großer Zahl finden. Ähnlich liegen die Verhältnisse bei dem Vergleich der Metrik der beiden Dichter, die den zweiten Teil der fleißigen und feinsinnigen Arbeit bildet.

E. Literatur der elisabethanischen Zeit.

Der ganze Humanismus ist erfüllt von dem Namen Plato. Die Kunst, eine theoretische Abhandlung dadurch schmackhaft zu machen und ihren Gegenstand gleichzeitig von mehreren Seiten zu beleuchten, daß man sie in die Form eines Gesprächs kleidet, diese Dialogtechnik haben die Humanisten hauptsächlich von Plato gelernt. Er hat sie die zentrale Bedeutung der Erziehungslehre kennen gelehrt. Durch ihn ist aber auch ihr ganzes Denken in nachhaltigster Weise beeinflußt worden. Kurt Schroeder plante eine eingehende Untersuchung von Plato's Einfluß im England des 16. Jh.[1]), nachdem Harrison, Platonism in English Poetry, N.Y. 1903, nur ein oberflächliches Bild gezeichnet hatte. Aber der Heldentod fürs Vaterland hat den fleißigen Forscher die Arbeit nicht vollenden lassen, und so erscheinen die fertiggestellten Teile hier mit einem nicht ganz passenden Titel als Torso. Er enthält die Untersuchung des Plato-Einflusses bei den englischen Humanisten von Colet und Erasmus über More, Starkey, Eliot, Ascham bis zu Campion und Mulcaster; und schließlich über die Quelle für den englischen Modeplatonismus der achtziger Jahre, Castiglione's «Cortegiano» nach der Übersetzung von Thomas Hoby (gedr. 1561). Von älteren Prosaikern neben Eliot vermißt man Lord Berners' «Marcus Aurelius», der doch auch stark von Plato durchtränkt ist, von jüngeren Thomas Wilson. Aber das Werk von Sir T. Eliot, besonders die hier zum ersten Male neugedruckten drei Dialoge «A Disputacion Platonike» (1533) bedeutet den Höhepunkt des englischen Platonismus im 16. Jh. Die Disputation ist ein Auszug der platonischen Lehren, der dem Meister selbst in den Mund gelegt ist. Die Plato-Biographie des Diogenes Laertius hat Eliot die Anregung dazu gegeben. Überall geht Schroeder systematisch den Spuren Plato's bei diesen Humanisten nach: die Ideenlehre von den zwei Welten, die Lehrbarkeit der Tugend (Wissen ist Tugend), die Geringschätzung des Weibes und Hochwertung der Freundschaft, endlich die platonischen Anschauungen vom Idealstaat, vom Herrscher-Philosophen, finden sich überall wieder. Mehrfach werden auch die indirekten Übermittler erwähnt; hier dürfte allerdings eine Nachlese bei römischen und italienischen Popularphilosophen noch manches ergeben, aber das Gesamtbild wird dadurch nicht mehr sehr verändert werden. Hoffentlich findet das Material, das Schroeder zum zweiten Teil, Platonismus bei den Dichtern (Gascoigne, Spenser, Greene, Lyly), hinterlassen hat, einen gleich fähigen und fleißigen Bearbeiter.

Als Malone 1790 in seiner Shakespeare-Ausgabe die erste bedeutsame literarhistorische Untersuchung über Shakespeare und das Drama seiner Zeit veröffentlichte, da war eine seiner Hauptquellen für die Geschichte des späteren

[1]) †Kurt Schroeder: Platonismus in der englischen Renaissance vor und bei Thomas Eliot, nebst Neudruck von Eliot's «Disputacion Platonike», 1533. [Palaestra 83.] Berlin, Mayer u. Müller, 1920. 153 u. 106 pp.

«elisabethanischen» Dramas das Journal, «Office-book», des Master of the Revels, Intendanten der Hoflustbarkeiten und Zensors der Bühnenstücke, Sir Henry Herbert[1]), des Bruders des Philosophen und Historikers Edward Herbert Earl of Cherbury und des geistlichen Lyrikers George Herbert, das sich über die Jahre 1622—42 erstreckte. George Chalmers, der 1797 eine anonyme «Apology for the Believers in the Shakespeare-Papers which were exhibited in Norfolk-Street» herausgab, hat ebenfalls dieses Manuskript ausgezogen. Aber seither ist es verschwunden. Dieses Buch aus den Zitaten der beiden Gelehrten des 18. Jahrhunderts, soweit es geht, wieder zusammenzustellen, ist die dankenswerte Aufgabe, die sich Professor Adams von der Cornell-Universität gestellt hat. Er hat dann andere Dokumente über Herbert's Tätigkeit als Master of the Revels hinzugefügt aus der 1870 von Halliwell in 11 Exemplaren gedruckten «Collection of Ancient Documents Respecting the Office of the Master of the Revels . . . from the Original Manuscripts formerly in the Haslewood Collection» und aus einer Briefsammlung von Rebecca Warner, «Epistolary Curiosities, Ser. I, Consisting of Unpublished Letters of the Seventeenth Century, illustrative of the Herbert Family» (1818), so daß sich ein abgerundetes Bild ergibt. Zuerst sind die Zensur-Akten des «Office-book» zasammengestellt, dann die Lizenz-Erteilungen für Theaterstücke. Bei der Zensur handelt es sich immer um religiöse, sittliche oder politische Anstößigkeiten: «oaths, prophaness, or obsceanes», sowie «dangerous matter» wird vom Zensor ausgemerzt. Auch König Karl I. selbst interessierte sich für die Theaterstücke: er möchte Ausdrücke wie «faith, death, 'slight» als Bekräftigungen, nicht als Schwüre auffassen, und stehen lassen. Dagegen hat er in Massinger's «The King and the Subject» (später wohl umgetauft in «The Tyrant») eine allerdings sehr aufreizende politische Stelle angestrichen mit der Bemerkung «This is too insolent and to bee changed». Nur ein einziges Drama von Shakespeare mußte 1623 neu lizensiert werden: «The Winter's Tale», dessen früher lizensiertes Originalmanuskript Hemming nicht mehr auftreiben konnte. Adams vermutet, daß es beim Brande des Globus-Theaters, 1613, verbrannt sei; eher möchte ich annehmen, daß es beim Druck der Folio im Papierkorb der Druckerei verschwunden war. Die folgenden Listen stellen die Lizenzen für den Druck (auch dieses Recht nahm Herbert für sich in Anspruch) für Theatergesellschaften, eine Musikbande, Schaustellungen und Fastendispensen zusammen. Darauf folgt eine Liste der Hofaufführungen 1621—42, darunter von Shakespeare-Dramen «Malvolio» (2. 2. 1623), «The Winter's Tale» (18. 1. 1624), «Richard III» (16. 11. 1633), «Taming of the Shrew» (26. 11. 1633, mit dem Zusatz «Likt»), «Cymbeline» (1. 1. 1634, «Well likte by the king»), «Winter's Tale» (16. 1. 1634), «Julius Caesar» (31. 1. 1637). Malone hat aus Herbert's Eintragungen geschlossen: «That the plays of Shakespeare were not then so much admired as those of the poets of the day». Das ist vielfach falsch verstanden worden, so als ob man Shakespeare weit unter die anderen Dramatiker gestellt habe. Tatsächlich ist Fletcher der ausgesprochene Liebling am Hofe Karl's I: wir finden gegen 20 Aufführungen seiner Dramen;

[1]) **The Dramatic Records of Sir Henry Herbert, Master of the Revels, 1623—1673, edited by Joseph Quincy Adams. [Cornell Studies in English III.] Yale University Press, New Haven, Conn. Preis $ 2.50 net.**

dann aber steht an zweiter Stelle Shakespeare (der doch schließlich einer älteren Generation angehörte) mit 7, darauf folgen erst Ben Jonson (6), Shirley (4), Massinger, Middleton usw. — Eine Liste bezieht sich auf die französische Truppe, die 1635 in Drury Lane spielte. Endlich ist der Rest diverser Notizen aus dem «Office-book» zusammengestellt.

Daran angehängt sind als Ergänzungen zum «Office-book» eine Anzahl vermischter Dokumente zu Herbert's Amtstätigkeit 1622—42, darunter zwei Listen von Hof-Aufführungen der King's Players 1636—37 und 1638—39. Sie führten u. a. «Othello», «Hamlet», «Caesar» (zweimal) und die «Merry Wives» auf. Dann folgen Urkunden von 1660—70: über die Truppen von Salisbury Court und vom Red Bull (wo u. a. «Henry IV.», «Merry Wives» und «Othello» gespielt wurden), und endlich vom Cockpitt, mit dem Streit zwischen Davenant und Killigrew, als die ersten Theater nach der Restauration wieder eröffnet wurden. Dieser Teil bildet eine der wichtigsten Quellen für die Geschichte des Restaurationsdramas, so daß wir den Abdruck der Dokumente ebenso lebhaft begrüßen wie die fleißige und kritische Kompilation des ersten Teils.

Die Bedeutung, die Spanien im 16. Jahrhundert für die Welt hatte, ragt so hoch empor über das, was es früher und später geleistet hat, daß man immer wieder den Fehler begeht, sie zu gering einzuschätzen. Rudolf Großmann hat in einer weit ausgreifenden Untersuchung über Spanien und das elisabethanische Drama[1]) für ein Einzelgebiet diesen Fehler gutgemacht. Mit großem Fleiß hat er ein umfassendes Material an elisabethanischen Dramen nach Hinweisen auf Spanien durchforscht. Hier und da hätte man freilich lieber etwas weniger Material und etwas mehr Kritik gewünscht. So vermißt man gleich beim Eingang, wo der Verf. die befremdende Tatsache konstatiert, daß, während man sich in Modedingen ängstlich nach den Spaniern richtete, gleichzeitig der Spanier auf der Bühne nur ein Gegenstand des Spottes war, die Erklärung durch einen Hinweis auf die italienische Komödie. Dorther, aus Neapel, wo der Spanier eine verhaßte Fremdherrschaft ausübte, stammt der Spott über den Capitano, der in der Commedia dell' arte ein für allemal festgelegt war. Im englischen Drama gipfelt der Haß gegen Spanien in der Gestalt der Königin Eleonore in Peele's «Eduard I». Es gab drei Eleonoren als englische Königinnen: E. von Poitou, die vielbesungene Gemahlin Heinrich's II., E. von Provence, Gemahlin Heinrich's III., und endlich E. von Kastilien, Gemahlin Eduards I. Die zweite Eleonore war beim englischen Volke verhaßt wegen ihres Stolzes, gegen den sich auch ihr Gatte Heinrich III. wendete, und wegen der Bevorzugung ihrer Verwandten und Landsleute. Von ihr, mehr noch als von der leichtsinnigen Eleonore von Poitou, scheinen mir üble Charakterzüge auf die dritte Eleonore, übertragen worden zu sein.

An literarischen Einflüssen werden Guevara's «Marc Aurel», der «Lazarillo», der «Amadis» und sein Kreis, und endlich die spanischen Novellen behandelt. Daran schließt sich die «Diana» von Montemayor: hier scheint

[1]) **Rudolf Großmann: Spanien und das elisabethanische Drama.** [Hamburgische Universität: Abhandlungen aus dem Gebiet der Auslandskunde. Bd. 4, Reihe B. Völkerkunde, Kulturgeschichte und Sprachen, Bd. 3.] Hamburg, L. Friederichsen u. Co. 1920. 4°. 138 pp.

einiges nicht ganz klar zu sein, weil sich der Verf. nach dem oberflächlichen Buche von Hume richtet. Aus Young's Vorrede zu seiner Übersetzung der «Diana» wissen wir, daß er dazu von seinem Freunde Edward Banister, ca. 1580, aufgefordert wurde, damit er das Spanisch weiter übe, das er in einem dreijährigen Aufenthalt in Spanien, ca. 1574—77, gelernt hatte. Shakespeare benützte wahrscheinlich eine Abschrift von Young's Übersetzung für seine «Two Gentlemen». Diese Beziehungen sind längst bekannt: schon Simrock und Collier-Hazlitt haben die ähnlichen Stellen aus Montemayor abgedruckt. Es ist merkwürdig, daß dies dem Verf. entgangen zu sein scheint (vgl. S. 41: «ich hoffe durch Gegenüberstellung Sh.'s direkte Abhängigkeit von unserem Schäferroman endgültig beweisen zu können»). In der Anmerkung auf derselben Seite werden Moore Smith und ich korrigiert, aber der Verf. verwechselt «Felis und Felismena» mit «Fedele und Fortunio». Auf den Schäferroman, der doch wohl nicht nur stofflich auf die Elisabethaner gewirkt hat, wie der Verf. meint, folgt der pikareske Roman und endlich als erstes Drama die «Celestina». Mit einem «granum salis» mag man dem Verf. beistimmen, wenn er schließt: «Die Kunst, das reale Leben und individuelle Charaktere auf die Bühne zu stellen und sie trotzdem dichterisch zu verklären, hat England sich an Spanien herangebildet.»

Nicht auf literarhistorischem — auch nicht auf sprachhistorischem —, sondern auf kulturhistorischem Gebiet liegt die Stärke des Verf. Deshalb ist das Kapitel über «das kulturelle und soziale Spanien im elizabethanischen Drama» mit seiner Fülle von sonst schwer erreichbaren Einzelnotizen bei weitem das beste des Buches. Vielleicht hätte auch hier etwas stärker noch das traditionelle Gut von dem auf eigener Kenntnis beruhenden geschieden werden können. Aber man wird hier reiche Belehrung finden über spanische Ausdrücke des Militärs und der Marine, des Geldwesens, für Weine und Speisen, für Drogen und Toilettegegenstände, für Kleidung und Schuhwerk, für Tanz und Spiel. Auch die Zusammenstellung von Äußerungen über den spanischen Volkscharakter sind nützlich. — Weniger gelungen ist wieder das Kapitel über die spanische Sprache im elisabethanischen Drama, wo der Umstand viel zu wenig beachtet ist, daß die englischen Dramatiker Italienisch und Spanisch fortwährend verwechseln. Wenn Middleton im «Blurt, Master Constable» den Lazarillo «chitty», «capachity», «chittizens» (und sogar «chick» für «sick») sprechen läßt, so soll das offenbar das italienische c vor i wiedergeben, das M. für spanisch hält. Wenn aber der Verf. in Chaucer's «Dan Cupid», der in Shakespeare's L.L.L. zitiert wird, eine orthographische Variante zu «Don» sieht, so verwechselt er hier selbst Französisch und Spanisch. — Am Schluß kann man dem Verf. durchaus beistimmen, wenn er das Resultat zieht: «Für sich betrachtet mag die Menge der Anspielungen usw. überraschen; anderen Einflüssen, etwa denjenigen Frankreichs und Italiens gegenüber, bleiben sie Einflüsse zweiter Ordnung.»

Eine Hypothese des um einen kühnen, geistreichen Einfall nie verlegenen F. G. Fleay widerlegt eine tüchtige, sorgfältige Arbeit von Margarete Thimme[1]). Es handelt sich um Marlowe's «Jew of Malta»,

[1]) Margarete Thimme, Marlowe's «Jew of Malta». Stil- und Echtheitsfragen. [Studien zur Engl. Philologie hrsg. v. L. Morsbach 61.] Halle, Max Niemeyer, 1921, 48 pp.

dessen dramatisch schwächere Schlußakte von Fleay größtenteils dem Herausgeber der einzig erhaltenen Quarto 1633, Thomas Heywood, zugeschrieben wurden. Zunächst wird konstatiert, daß diese, entgegen der herrschenden Ansicht, einen guten Text bietet. Wenn sich die Fabel der Bellamira-Pilia-Episode auch in Heywood's «Captives» (1624) findet, so kann sich das durch die gemeinsame Quelle erklären, die Kittredge, Journal of Germ. Phil. 2, 13, nachgewiesen hat. Das für Heywood charakteristische Merkmal in der Metrik, Redeschluß an der Cäsur, fehlt im «Jew». Heywood wird wohl eine Ausgabe von 1594 (Stat. Registers 17. 5. 1594) «newly» (wie es im Vorwort heißt) abgedruckt haben. In der Prosodie ist auffallend die verhältnismäßig starke Verwendung von Prosa, besonders für den Charakter des clownischen Sklaven Ithimore. Eine genaue Untersuchung der Metrik ergibt dagegen keine Unterschiede innerhalb des «Jew» oder gegenüber den anderen Marlowe'schen Dramen, und dasselbe zeigt sich bei der Verwendung der Composita. In der Syntax finden sich Differenzen — rhetorische Anrufungen höherer Mächte kommen fast nur in Akt I und II vor, elliptische Sätze hauptsächlich in III und IV — aber diese erklären sich durch die neu auftretenden Charaktere, die die Rhetorik ausschließen. Die anderen stilistischen Erscheinungen geben zu keinen Zweifeln an Marlowe's Autorschaft des ganzen Stückes Anlaß, so daß diese durch die vorliegende Arbeit bewiesen ist.

Mit dem originellsten Lyriker und Satiriker der Shakespeare-Zeit, mit John Donne, befaßt sich ein längerer Aufsatz von Pilipp Aronstein in der «Anglia», Bd. 44, der auch als Sonderheft erschienen ist[1]). Mit keinem Lyriker des 17. Jahrhunderts hat man sich in den letzten Jahren in England mehr beschäftigt, und doch scheint keiner in Deutschland weniger bekannt. Bezeichnend ist ja, daß er in Körting's Literaturgeschichte überhaupt nicht erwähnt wird. Deshalb ist der orientierende Aufsatz von Aronstein allein durch das Thema verdienstlich. Er beschränkt sich freilich im wesentlichen auf Analysierung der Dichtungen und Aufdeckung der Beziehungen zu Donne's Leben und Denken. In literarhistorischer Beziehung hätte man gerne etwas tieferes Eindringen in die Probleme gesehen. Das «Metaphysische» (d. h. philosophisch Gelehrte), das von Samuel Johnson als besonders charakteristisch für Donne's Dichtung hervorgehoben wird, hat Aronstein leider nirgends definiert. Leugnet er es ganz ab? Fast scheint es so; aber schon die Beispiele, die Johnson (in der Biographie Cowley's) zitirt, machen das doch unmöglich. Das barock geistreiche Aufsuchen weit entlegener Vergleiche finden die Klassizisten des 18. Jahrhunderts unvereinbar mit echter Leidenschaft; diese Menschen des 17. Jahrhunderts sind ihnen zu kompliziert mit ihrem intellektuellen Sensualismus, während sie uns, die wir uns selbst in einer barocken Periode befinden, wieder leichter verständlich sind. Gerne hätte man auch nähere Untersuchungen über Donne's dichterisches Verhältnis zu Ben Jonson (der ihm vielleicht am nächsten steht) gehabt, sowie über seine Abhängigkeit von der Antike, die den Hauptunterschied gegenüber den anderen Elisa-

[1]) Philipp Aronstein: John Donne als Dichter. Ein Beitrag zur Kenntnis der englischen Renaissance. [S.A. aus Anglia 44.] Halle Max Niemeyer 1920.

bethinern ausmacht, und über eventuelle Beziehungen zur spanischen Dichtung. Der spanische Charakter war Donne, der sich rühmte, die reichhaltigste Sammlung spanischer Bücher zu besitzen, überhaupt sicher sehr sympathisch. Er führt auf seinem Jugendbild auch ein spanisches Motto: «Antes muerto que mudado» — was allerdings nicht mit Aronstein zu übersetzen ist «Vor dem Tode wie verändert!», sondern «Lieber tot als verändert (veränderlich)», eine eigenartige Ironie für den späteren Konvertiten, aber nicht, wie Aronstein meint, ein Zeichen, daß er schon immer «den Gedanken an den Tod fest ins Auge faßte». Auch sonst ist das erklärliche Streben, in seinem Helden nur Gutes zu sehen, manchmal bei Aronstein etwas zu weit gegangen: wenn er aus Donne's Gedicht an die Lady Bedford folgert «Man soll also Klugheit in der Behandlung der Menschen, Vorsicht, Mißtrauen, Benutzung der Schwächen anderer, Verbergen der eigenen Gefühle, mit Religiosität verbinden; beides schließt sich nicht aus. Donne zeigt sich also hier als ein feiner, weltkluger Mentor der hohen Freundin», — so möchte ich das eher als eine kräftige Dosis Jesuitismus bezeichnen. Wenn auch Aronstein in manchen Punkten hinter Grierson's Darstellung in der «Cambridge History of English Literature» und in seiner Ausgabe zurückbleibt, so müssen wir ihm doch für seine nützliche und interessante Arbeit dankbar sein. (Nur, daß einer von der Poesie «zur Jura» übergegangen ist — S. 47 —, hätte er nicht drucken sollen!)

Ein bisher wenig beachtetes Kapitel, das mehr in die Volkskunde als in die Literaturgeschichte gehört, hat eine Greifswalder Dissertation von Anna H. Metger[1]) zum Gegenstand: es sind die «Posies» (vom franz. poésie), bedeutungsvolle Inschriften besonders auf Ringen und anderen Sckmuckstücken (auch Becher, Krüge, Teller, Dolche, Glocken gehören dazu), wie sie seit der Renaissance beliebt waren, aber auch heute noch da und dort im Gebrauch sind. Merkwürdigerweise zieht die Verf. nirgends deutsches Material zum Vergleich heran, obwohl solches in unseren Museen genug vorhanden ist. Aber es kam ihr wohl zunächst nur auf die englischen Ringsprüche an — schon den Spruch auf der Spange von Chaucer's Priorin «Amor vincit omnia» rechnet sie nicht mehr zu ihrem Thema. In ihrem Rahmen aber hat sie alles fleißig zusammengetragen und in knappstem Telegrammstil dargestellt. Es ist eine dankenswerte Arbeit, die unsere Kenntnis nach verschiedenen Richtungen erweitert. Aus Edwards' History of Finger-Rings, N.-Y. 1880, druckt sie als willkommene Beigabe das folgende Gedicht ab, das «vielleicht fälschlich Shakespeare zugeschrieben» werde.

To the Idol of mine Eyes and the Delight of mine Heart,
Anne Hathaway.

1. Would ye be taught, ye feathered throng,
With love's sweet notes to grace your song,
To pierce the heart with thrilling lay,
Listen to mine Anne Hathaway.
She hath a way to sing so clear,
Phoebus might wond'ring stop to hear;

[1]) Anna H. Metger, Posies. Diss. Greifswald (Langensalza, Julius Beltz) 1921.

To melt the sad, make blithe the gay,
And nature charme, Anne hath a way;
She hath a way, Anne Hathaway,
To breathe delight Anne hath a way.

2. When envy's breath and rancorous tooth
Do soil and bite fair worth and truth,
And merit to distress betray,
To soothe the heart Anne hath a way;
She hath a way to chase despair,
To heal all grief, to cure all care,
Turn foulest night to fairest day:
Thou knowst, fond heart Anne hath a way;
She hath a way, Anne Hathaway,
To make grief bliss Anne hath a way.

3. Talk not of gems, the orient list,
The diamond, topaz, amethyst,
The emerald mild, the ruby gay:
Talk of my gem, Anne Hathaway!
She hath a way, with her bright eye
The various lustre to defy;
The jewel she, and the foil they,
So sweet to look Anne hath a way;
She hath a way, Anne Hathaway,
To shame bright gems Anne hath a way.

4. But were it to my fancy given
To rate her charms, I'd call them Heaven;
For though a mortal, made of clay,
Angels must love Anne Hathaway.
She hath a way so to control
To rapture the imprisoned soul,
And sweetest Heaven on earth display,
That to be Heaven Ann hath a way.
She hath a way, Anne Hathaway,
To be Heaven's self Anne hath a way.

Ein gutes amerikanisches Schulbuch ist die kurze Geschichte der englischen Literatur von W. A. Neilson und A. H. Thorndike[1]), unter voller Beherrschung und mit trefflicher Auswahl des Stoffs, knapp, praktisch mit Winken für die Lektüre, Fragen und Aufsatzthemen (darunter so originelle wie Chaucer's Prioress and the Suffragette: a dialogue), weder hoch im Ausdruck noch tief im Urteil, und ohne große wissenschaftliche Aspirationen. Das Buch wäre auch in deutschen Schulen sehr gut zu gebrauchen, wenn es nicht bedenklich unter dem Druck der Kriegspsychose stünde. Es sieht aus, als wenn jemand mit dem Zensurstift das Wort Deutschland überall herausgestrichen hätte,

[1]) William Allan Neilson and Ashley Horace Thorndike: A History of English Literature. New York, Macmillan Company 1920.

damit die amerikanische Jugend nur um alles in der Welt nicht erfahre, daß auch dort große Männer gelebt und den Angelsachsen etwas gegeben haben. Diese selbst waren also nicht Stämme aus Norddeutschland, sondern «Teutonic tribes living to the south of Denmark»; nicht in Deutschland wurde der Buchdruck erfunden, sondern in Holland; der Frauenburger Domherr Kopernikus ist natürlich! «a Polish scholar»; neben «Erasmus, the great scholar from Holland», steht «Holbein the painter», dessen Nationalität nicht genannt werden darf. Sogar Carlyle's liebevolles Eingehen auf deutschen Geist wird möglichst unterdrückt, und sein «Friedrich der Große» kann nicht erwähnt werden ohne den Zusatz, daß er nach Carlyle selbst «to the last a questionable hero» gewesen sei. Griechenland und Frankreich, aber beileibe nicht Deutschland, haben Matthew Arnold Vorbilder geliefert; usw. Daß da der Schüler ein schiefes Bild bekommt, ist diesem eigentümlichen Zensor im Dienste der Nachkriegs-Propaganda gleichgültig. Es ist zu bedauern, daß zwei so tüchtige Gelehrte wie die Verfasser ihren Namen dazu hergegeben haben, aber wir hegen immer noch die Hoffnung, daß eine spätere Auflage sich von dieser Art Politik freimachen wird.

Es war eine glückliche Idee der Cambridge University Press, die zahlreichen Aufsätze historischen, literarischen und vermischten Inhalts von Sir Adolphus William Ward[1]), dem ausgezeichneten Cambridger Forscher auf dem Gebiete des Dramas und der Geschichte des 17. und 18. Jh., zu einer Sammlung zu vereinen. Jetzt liegen die historischen Aufsätze in zwei Bänden vor. Natürlich können sie nicht so direkt das Interesse des Shakespeare-Forschers berühren wie die literarische Serie, deren Erscheinen wir mit Spannung entgegensehen. Aber auch hier bekommen wir lauter Aufsätze von hohem Persönlichkeitswert. Wenn sie auch nicht Shakespeare's eigene Zeit behandeln, so wird darin doch die unmittelbar folgende Periode des dreißigjährigen Krieges mannigfach beleuchtet, und eine Gestalt, auf die Shakespeare selbst noch mit Verehrung geblickt hat, die unglückliche Königin Elisabeth von Böhmen, sehen wir in ein sympathisches Licht gestellt. Aber auch die anderen Aufsätze werden gerade die deutschen Leser in hohem Grade interessieren, denn die meisten von ihnen befassen sich mit Deutschland, so vor allem die fünf über den dreißigjährigen Krieg. Der Vortrag (1912) über die Wirkungen des dreißigjährigen Krieges ist ja heute durch die furchtbaren Analogien mit unserer eigenen Lage so aktuell. Man möchte nur wünschen, daß diese Aufsätze eines vorurteilslosen Historikers, der die deutsche Geschichte gründlich kennt und sich nicht scheut, die Politik der Franzosen beim richtigen Namen zu nennen, in England recht viel gelesen würden. Das wird sicher zu einer gerechteren Beurteilung Deutschlands und zu einer Zurückdämmung der von Geschäftspolitikern immer neu genährten Haßwelle dienen, die sonst alle gesunde Vernunft zu verschlingen droht. Wie erschreckend die Verwirrung ist, geht daraus hervor, daß Ward selbst Deutschlands Schuld am Kriegsausbruch für (vorläufig) erwiesen erachtet, «weil es Österreich in den Krieg hineingehetzt habe».

---

[1]) Sir Adolphus William Ward, Collected Papers, historical, literary, travel and miscellaneous. Vol. I, II Historical. Cambridge, University Press, 1921, 407 u. 397 pp.

II. Einzelreferate.

Shakespeare, Hamlet Prinz von Dänemark. Einhorn-Verlag in Dachau bei München [Zweiter Einhorndruck mit Holzschnitten von Otto Wirsching] o. J. (1919).

Die Shakespeare-Illustration hat nicht viele Namen mit vollem, dauerndem Klange aufzuweisen. Eher ließe sich noch unter denen, die Shakespeare'sche Gestalten und Gedanken in selbständig bestehende Werke der bildenden Kunst umgossen, eine Reihe bedeutender Künstler namhaft machen. Es ist auch ganz klar, daß eine starke schöpferische Persönlichkeit, wenn sie einmal den ersten zum Schaffen anregenden Eindruck aus der Literatur empfangen hat, sich nicht von der Fessel des dichterischen Wortes bei der Ausarbeitung im einzelnen gebunden hält, sondern ihrer Phantasie lieber freien Lauf und ungehemmte Bahn läßt. Der starke Künstler ist froh der empfangenen Anregung, dankbar für das in seine schöpferische Phantasie gelegte Samenkorn, läßt es aber dann nach eigener Lust und Laune aufschießen, ohne es durch eine belanglose Einzelheit der ursprünglichen Vorlage einschnüren zu wollen. Greift man die paar bekannteren Namen aus den letzten anderthalb Jahrhunderten der Shakespeare-Illustration heraus, so bestätigt sich auch hier, daß die stärkeren schöpferischen Persönlichkeiten lieber in sich geschlossene Kunstwerke schufen als lediglich mehr oder weniger wertvolle Stützen der Phantasie für ein bildhaftes Umdenken des Lesers. Namen wie Chodowiecki, Retzsch, Delacroix, W. v. Kaulbach, Richter, von Engländern Gilbert und Wentworth wären hier zu erwähnen. Mit dem Aufkommen und dem Siegeszug des Impressionismus geht die Illustration überhaupt zurück. Die bildenden Künste mußten sich erst einmal wieder aus den literarischen Fesseln befreien, sich auf eigene Füße auch in der Wahl eines beliebigen Objekts stellen, um den Weg zu neuen Entwicklungsmöglichkeiten zu finden. Die literarische Grundlage der ganzen zweiten, romantischen künstlerischen Kultur mußte erst einmal aufgegeben werden, um neuen Problemen eine neue Technik zu gewinnen. Diese neue Technik des Impressionismus war aber zunächst ganz auf das Persönliche, subjektiv Geschaute gestellt. Der Expressionismus nachher wollte von dem Stück Natur, durch die Brille eines persönlichen Temperaments gesehen, wie Zola einmal so treffend sagte, nichts mehr wissen, und verlangte für die subjektive Darstellung auch einen ganz subjektivistischen Inhalt. Die Darstellung und der Ausdruck des Eigenen, persönlich Erlebten und Geschauten ist hier oberstes künstlerisches Grundgesetz. Die Welt ist nicht nur persönlicher Vorstellungsvorgang, sondern auch persönlich abgetönter Vorstellungsinhalt. Wenn heute der bildende Künstler sich von Literatur oder anderswoher zu einer Schöpfung anregen läßt, so sind ihm Geschichte oder Landschaft nicht Hauptsache und Mittelpunkt der künstlerischen Darstellung, sondern die psychischen Vorgänge, die hiervon als eigenstes persönliches Erleben und Fühlen in dieser zwar mehr zufällig, aber seiner Natur wohl besonders kongruenten Form ausgelöst werden.

Die expressionistische Bewegung hat einen außerordentlichen Aufschwung der graphischen Künste zur Folge gehabt, der seinerseits auch wieder der Buchillustration frisches Blut zuführte. Denn während im Zeitalter des Impressionis-

mus gewöhnlich nur kostbare Privatdrucke mit Radierungen geschmückt wurden, nimmt sich der neue Geist mit Vorliebe der biederen billigeren Holzschnitttechnik an.

Otto Wirsching, ein junger süddeutscher Maler und Graphiker (aus Nürnberg gebürtig und 1919, 30 Jahre alt, in Dachau bei München gestorben), steht in seinem ganzen Empfinden zunächst der Romantik noch recht nahe. Er malt Bilder in einem Stile, der über den Schweizer Welti in die deutsche Renaissance zurückweist, und hat sich, namentlich in seinen Schwarz-weiß-Arbeiten, dem deutschen Holzschnitt des 15. Jahrhunderts genähert, ohne sich dabei seiner Persönlichkeit ganz zu entäußern. Neben kleineren Arbeiten ist ein Zyklus von zehn Holzschnitten «Vom Totentanz anno 1915» zu nennen, denen ein Jahr vor seinem Tode noch eine weitere Holzschnittserie folgte, deren Inhalt sich an «Hamlet» anschloß.

Wirsching hat zum «Hamlet» zehn Holzschnitte geschaffen und zwar: zum 1. Akt einen: Hamlet und der Geist; zum 2. ebenfalls einen: Polonius liest Hamlet's Brief vor dem König und der Königin; zum 3. Akt drei: Hamlet zu Ophelia's Füßen, Lukian gießt das Gift ins Ohr des Schlafenden, Tod des Polonius; zum 4. ebenfalls drei: Fortinbras spricht mit dem Hauptmann; Ophelia phantastisch mit Blumen und Gräsern geschmückt; Seekampf mit dem Korsaren zum 5. zwei: die beiden Totengräber; Horatio an der Leiche Hamlet's. Im Gegensatz zu manchen früheren Illustratoren hat Wirsching seinen Bildern keinerlei theaterhaften Rahmen gegeben, überhaupt die weltbedeutenden Bretter mit keinem Strich angedeutet. Wirsching führt uns nicht ins Theater, hält nicht fesselnde Augenblicke irgendeiner Vorstellung fest, erzählt uns auch nicht, wie er sich diese oder jene Szene auf dem Theater dächte, sondern führt uns hinweg von der Bühne hinaus in die unmittelbare Wirklichkeit, läßt seine Gestalten nicht von Theaters Gnaden leben, sondern gibt ihnen selbständige Existenzberechtigung. Nicht das aufgeführte Schauspiel hat die Anregung zu der Holzschnittserie gegeben, sondern der Inhalt des Dramas für sich. Wie anders wäre Wirsching sonst z. B. auf den Gedanken verfallen, die Seeschlacht zu schildern! Der Graphiker hat sich Szenen ausgesucht, die seiner nachbildenden Phantasie besonders entgegenkamen, deren Bildhaftigkeit ihn zum eigenen Bilden und Bilde reizte. Freilich gibt Wirsching mehr als ein ärmliches Nachschaffen, mehr als ein schlechtes und rechtes Illustrieren. Mit scharfem Blick hat er das Wesentliche der jeweiligen Szene erfaßt, ihre Stimmung zusammengeballt und diesen Stimmungsgehalt mit sicherer Hand in Holz geschnitten. Wirsching hat sich dazu, wie schon angedeutet, mehr an die altdeutsche kernige und derbe Art des Holzschneidens gehalten, die von den Modernen bekanntlich absichtlich gesucht und betont wird. Wirsching geht jedoch noch nicht so weit, z. B. den Lauf der Holzfaser und diese selbst für den künstlerischen Gesamteindruck mitzuverwenden, sondern hält sich von solchen letzten Folgerungen fern. Die entscheidende Bedeutung der Linie für den Holzschnitt kommt bei ihm voll zur Geltung; klar, deutlich und leichtverständlich spricht die Sprache dieser Linien zum Beschauer. Die Komposition ist immer leicht zu übersehen und zu verstehen; die Charakterisierung trägt eine absichtliche naive Derbheit zur Schau, die schon zuweilen wie bei den alten deutschen Künstlern etwas ungeheuerlich und ungeschickt, ja absichtlich ungeschlacht und abstoßend wirkt. Zuweilen wie z. B. in der Gestalt Hamlet's auf dem ersten Bild oder der des Hauptmanns, wird man

den Eindruck des künstlich Gestellten, Gemachten nicht los. Im allgemeinen weiß Wirsching jedoch auf Natürlichkeit der ganzen Darstellung zu halten. Man kann nicht sagen, daß in diesen Gestalten einschließlich der Hamlet's ein besonderer Geistreichtum sich ausspräche, daß in diese Figur Hamlet's etwas von der geistigen Größe der Figur Shakespeare's hineingeheimnißt sei; im Gegenteil: es sind derbe, fast mittelalterlich handfeste Menschen, die in diesen Holzschnitten agieren; Menschen, die nirgends von des Gedankens Blässe angekränkelt sind, sondern sich in ihrer brutalen Derbheit wohlfühlen; auch auf perspektivischen Ausgleich und oder gar stilgerechte Staffage ist nur wenig Wert gelegt. Als besonders wohlgelungene Blätter ist die Totengräber-Szene mit ihrer überaus glücklichen Raumbehandlung und sachlichen Ernsthaftigkeit der Darstellung sowie das Blatt mit Ophelia zu nennen, die in phantastisch geschwungener Gewandung, offenem Haar und absonderlichem Blumenschmuck aus einem perspektivisch vortrefflich angedeuteten Kreuzgang heraustritt. In ihren Zügen lebt fast etwas von der tränenverschwommenen Weichheit der Präraffaeliten.

So gewiß diese Hamlet-Bilder nicht die Hamlet-Illustration darstellen (sofern es eine solche überhaupt je gäbe), so gewiß sie kaum als vollwertige Charakteristika unserer Zeitepoche anzusprechen sind — ebenso gewiß muß man ihnen zuerkennen, daß sie das Werk eines zu früh Vollendeten, noch mitten in der Entwicklung Begriffenen sind, denen ein sachgemäßer Inhalt sowie vor allem ein unerbittlicher Ernst in der künstlerischen Ausführung nicht abzustreiten ist, denen daher auch im Wandel der Zeiten und des Geschmackes ihr Wert bleiben wird. Um so mehr, als auch der Verlag für vornehme und würdige Ausstattung des Großoktavbandes ein übriges getan hat. Dem Text ist die Schlegel'sche Übersetzung zugrunde gelegt; die tausend Exemplare zählende Ausgabe wurde in der kraftvollen Ehmke-Fraktur, im Dialog allerdings nicht ganz leicht übersichtlich, von Drugulin gedruckt. **Dr. Hugo Daffner.**

George Pierce Baker, Professor of Dramatic Literature in Harvard University; Dramatic Technique. Boston and New York, Houghton Mifflin Company; The Riverside Press, Cambridge, 1919. VIII, 531 s. ($ 3.00).

Kunst ist nicht lehrbar, denn das Kunstwerk ist persönliche Schöpfung. Doch jede Kunst hat ihr Handwerk zur Voraussetzung und dieses ist lehrbar, weil genereller Art. Darum darf von einer Handwerkslehre des Dramatikers gesprochen, kann eine solche geschrieben werden. Das ist mehrfach geschehen. In moderner Art vom Deutschen Gustav Freytag. In deutscher Art, also systematisch. Notwendigermaßen mit den Vorzügen und Nachteilen solcher Arbeitsart: in geistiger Vornehmheit entwickelt dieses Buch sein wissenschaftlich vertieftes Problem. So ist es immer klar, weil im Kern abstrakt. Doch das System überwältigt nicht selten den Systematiker: es wird ihm mitunter zum Prokrustesbett seiner Materie. Gegen den Willen des Autors wandelt sich das Lehrbuch zu einer Regelsammlung. Dadurch ist nun diese, sicherlich wertvoll-anregende «Technik des Dramas» zu einem nicht ganz ungefährlichen Buche geworden.

In jüngerer Zeit sind zwei andere Bücher gleicher Bestimmung erschienen und zwar angelsächsischen Ursprungs.

Das erste vom Engländer William Archer, «Play-Making» (A Manual of Craftsmanship) in London 1912, das letzte — unser Buch — vom Amerikaner

Baker. Beide Arbeiten gleichen sich darin, daß sie — echt angelsächsisch — ihr praktisches Problem praktisch lösen wollen. Sie geben nicht eine systematische Analyse ihres Themas, sondern eine bedachtsam geordnete Sammlung dramaturgischer Beobachtungen. Die Beispiele holen sie aus der englischen, französischen, skandinavischen und altgriechischen Literatur. So dozieren sie nicht akademisch, sondern bieten — auf der Unterstufe der Handwerkslehre — Anschauungsunterricht. Sie bleiben konkret. Und das ist für diesen Stoff wohl die organische Methode.

Wenngleich diese Methode mit ihrem Stoff der handwerklichen Technik keinem hochgesteckten Ziel zustrebt, bleibt die Behandlung keineswegs an geistigen Untiefen haften. Es geht freilich bloß um äußere Formen, aber immer um eine Kunstform. In der Kunst aber ist alles Formen symbolisch, weil hier die greifbare Form den geistigen Inhalt versinnlicht. Geistvoll arbeiten Archer wie Baker und bieten dem Leser oft tiefgründige oder weitzügige, geistige Anregung, führen vom Beschauen des Handwerks zum Betrachten des Kunstwerks.

Nun wäre dieser Methode etwa der Vorwurf zu machen, daß sie atomistisch verfährt. Gewiß, sie bietet bloß Stückwerk: Beispiele für formale Einzelerscheinungen an einzelnen Dramen, und behandelt so unter anderem den Beginn oder die Mitte oder das Ende des Dramas, bespricht die Figur oder die Szene, untersucht den Dialog. So zeigt diese Methode, wie dies oder das an verschiedenen Dramen gemacht wurde (gut oder schlecht, denn die noch lehrreicheren negativen Beispiele fehlen nicht); sie zeigt aber nie, wie ein ganzes Stück oder irgendeine Art von Stücken technisch gemacht werden soll. Darin liegt aber gerade der Vorteil: diese Methode respektiert die künstlerische Freiheit des Dramatikers für das Ganze, erweckt jedoch sein Verständnis für das Notwendige oder Nützliche an technischen Einzelheiten.

Archer's Buch war grundlegend. Praktisch, wie es ist, hat es sich selbstverständlich auf das moderne ‹angelsächsische› Drama eingestellt. Trotzdem hat der Engländer von den Deutschen, die er gut kennt, gelernt: insoweit er seinen Stoff ‹theoretisch› behandelt, indem er seine Beispiele nur indirekt in Analysen vorführt. Gewiß wirken diese plastisch, doch werden die vorgeführten Beispiele bloß besprochen und beschrieben. Der Amerikaner Baker verfährt noch praktischer: er illustriert seine Besprechungen und Beschreibungen durch vollzitierte Ausschnitte aus dem jeweiligen Drama. Dadurch gewinnt sein Buch an Anschaulichkeit, worauf es ja abzielt. Auch an Brauchbarkeit, wenigstens für uns auf deutschem Boden, weil uns nicht alle zitierten Dramen erreichbar sind, was besonders für die amerikanischen gilt.

Obwohl nun Baker mit diesem seinen Buche Praktiker ist, so verrät er doch mitunter den professor . Nicht durch ästhetisierendes Spekulieren, sondern als Historiker . Er bringt ab und zu die geschichtliche Entwicklung einer Kunstform, was auch hier durch Textzitate illustriert wird. Das wird der deutsche Leser besonders dankbar entgegennehmen. Ist er doch der illegitime Leser dieses Buches, das für ihn nicht bestimmt war, weil er ja nicht englische Dramen schreiben will. Wohl aber will er englische Dramen besser verstehen. So hat er kritische Absichten und ist als gründlicher Kritiker auf genetische Erklärung erpicht. Auch ihm kann Baker's Buch sehr nützlich werden. Allerdings bloß für ‹angelsächsisches› Drama, denn die Lektüre von Baker und Archer zeigt uns in schmerzlicher Deutlichkeit, wie wenig unser deutsches Drama auf das

englische gewirkt hat. Franzosen und Skandinavier haben uns hierin ins Hintertreffen gebracht. Ob wir aber deshalb mehr uns oder die Angelsachsen bedauern sollen, das wollen wir unentschieden lassen. Man darf ja nicht Richter und Partei in einer Person sein.

Rudolf Fischer.

G. L. Kittredge: Shakspere. An Address. Harvard University Press 1916.

Am 23. April 1916 hielt der Harvarder Anglist George Lyman Kittredge auf Einladung seiner Universität die Shakespeare-Rede im Sanders Theatre. Es ist vielleicht der bedeutsamste Beitrag der nordamerikanischen Gelehrten zum Shakespeare-Jahr und verdient volle Beachtung, besonders da der Vortrag für jeden Freund und Forscher Shakespeare's wichtige Ratschläge enthält. Kittredge ruft — wie so oft der amerikanische Kritiker — Dr. Johnson's Geist an; er will nicht «belehren», sondern nur «erinnern», aber er kann es nur aus seiner eigenen großen Gelehrsamkeit und seinem Selbstgefühl heraus tun. So klingen alle Sätze einfacher, als sie in Wirklichkeit sind, und am Ende hat man auf etwa 50 Seiten einen ganzen Lehrgang in der Shakespeare-Kritik durchgemacht.

«Of Shakspere's life we know a good deal, but nothing that explains him.» Kittredge will weder «den glänzenden Zufall des Genies» noch Shakespeare's Poesie erklären. Shakespeare's Gestalten sprechen ihm, wie sie gesprochen hätten, wenn sie Shakespeare gewesen wären. Mit unseren «fellow-creatures in Shakspere» ergeht es uns wie mit unseren Nachbarn. Daher gibt es ebenso viele Hamlets und Macbeths, wie Leser oder Zuschauer vorhanden sind, welche Tatsache jedoch nicht eine «launenhafte Propaganda» zuläßt; denn: «Somewhere there exists, and must be discoverable, the solid fact — and that fact is Shakspere's Hamlet or Macbeth or Othello.» Des Dichters Absicht muß über jeder von unseren Konstruktionen und Formeln stehen. Der Schauspieler soll seine Rolle aus Shakespeare «energize», verkörpern, verlebendigen, nicht so der ausdeutende Kritiker, der vor allen Dingen verstehen und erklären soll. Der Shakespeare-Kritiker darf sich auch nicht durch Shakespeare zum Weiterdichten anregen lassen, wie es z. B. Browning im «Caliban upon Setebos» getan hat. «He must never close the book until he is sure that he has read to the end. For it is Shakspere that he professes, and he should keep the faith.»

Kittredge erläutert das zuerst an Caliban und Schlegel's Kritik über ihn. Schlegel's Caliban ist nicht Shakespeare's Caliban, der im Gegensatz zu Ariel eine Seele hat, und zwar eine Seele, in die ein Strahl echt menschlicher Sittlichkeit fällt: «Ay, that I will! and I'll be wise hereafter!» Ob es sich wie hier um einen ganzen Charakter oder wie beim «Poor Tom» um eine bloße Verkleidung handelt, stets sind die Zuschauer im klaren, wie dunkel sich auch die Dramatis Personae gegenseitig vorkommen mögen. «In his exposition Shakspere always follows the Elizabethan method, which was, to make every significant point as clear as daylight, and to omit nothing that the writer regarded as of importance» (S. 19). So sind wir auf Macbeth's Benehmen zu Dunsinane vorbereitet oder auf Hamlet's Gang zur Mutter. Wir dürfen nichts zu Shakespeare's Fabel hinzufügen noch davonnehmen. «Shakespeare sets forth life and character in action. It is not his office to reconcile the everlasting antinomies. Wollen wir also Shake-

speare recht ausdeuten, so müssen wir seine Ausdrucksmittel verstehen, und zwar sind diese erstens dramatisch und zweitens elisabethanisch.

Kittredge sieht sich darauf die Wandlungen der Shakespeare-Kritik an. Das 18. Jahrhundert macht den «ungelehrten Genius» aus Shakespeare, der durch die Regeln erst zur richtigen Größe gelangt wäre. Aber so unangemessen das klingt, die «absurdities of idolatry» waren erst der romantischen Kritik Shakespeare's vorbehalten. Und von den Romantikern haben wir noch heute die Gewohnheit, über Shakespeare zu sprechen, anstatt ihn wirklich zu lesen, aus den Dramen Orakel zu machen, anstatt sie einfach als Theaterstücke anzusehen. Am Monolog des betrunkenen Pförtners im «Macbeth» ist es leicht zu beweisen, und sowohl Coleridge als auch Schiller wird abgelehnt, während eine Bemerkung Bodenstedt's als durchaus aufhellend bezeichnet wird. Wir leiden alle an den Vorgängern in der Shakespeare-Kritik, am schlimmsten vielleicht in der Sucht, irgendeine tragische Gestalt als «a walking formula of rudimentary ethics» anzusprechen, anstatt wieder an «plot» und Umstände und schlicht-menschliche Verhältnisse zu denken. So werden uns Othello und Brutus zu bloßen Typen, so mißverstehen wir Hamlet und machen das ganze Stück zu einem Trauerspiel mit einem einzigen Helden. Ja, wir haben ein Sprichwort «like the play of Hamlet with Hamlet left out», worin Kittredge «the blind and naïve perversity of three-quarters of our Shaksperean criticism» erblickt. Demgegenüber werden sehr klare Auslegungen gebraucht (S. 36ff.). «Hamlet» ist nicht die Tragödie eines einzelnen, sondern einer Gruppe: Hamlet und König Claudius. Oswald im «Lear» ist nicht ein Monstrum; er zeigt Treue, was nicht aus äußerster Niedertracht kommen kann. Und Jago ist nicht ein Mephistopheles, sondern ein menschliches Wesen. «Being human, then, however depraved, Jago is usable, on Shakspere's theory of humanity, for the utterance of great truths. Nor are these mere ornamental patches of Euripidean sententiousness: they are quite as intrinsic to his character as his biting satire or his cynical frankness» (S. 44f.). In solchem Sinne kommt Kittredge zu dem Satz: «Shakspere is the great asserter of the ineradicable soundness of human nature.»

Ganz hoffnungslos nennt Kittredge schließlich jeden Versuch, in Shakespeare's Dramen das Rätsel der Persönlichkeit zu lösen, den Menschen Shakespeare in seinen Werken zu entdecken. Wie soll man ihn aus seinen Stücken ziehen? An Fähnrich Pistol wird das Unsinnige des Unterfangens nachgewiesen. Es spricht eben ein Dichter. «Shakspere loved words ..., he loved words for their sound, and not for their sense alone.» Die «Mermaid Tavern» sei gleichfalls nicht zu vergessen. Und zu guter Letzt werden die «schutzlosen Sonette» dem Schutze des Publikums empfohlen. «Nothing can prove them autobiographical except the discovery of outside evidence that they accord with facts of the poet's life: and no such evidence is forthcoming» (S. 52). Deshalb steht dem rechten Shakespeare-Kritiker Bescheidenheit: «For what is any of us that he should think to read the riddle of another's personality?»

F. Schönemann.

Zeitschriftenschau.

Von **Wolfgang Keller.**

Leider muß der Hauptteil der Zeitschriftenschau von Carl Grabau auf den nächsten Band aufgespart werden.

Mysterien-Zyklen.

Die Art der Revision der englischen Mysterien-Zyklen untersucht Grace Frank [Modern Philology 15, 565; 1918] mit Hilfe der Rechnungsbücher der Zünfte und findet, daß nicht etwa ein Redaktor einen ganzen Zyklus überarbeitet hat, sondern daß die Erneuerung der Einzelstücke jeder einzelnen Zunft überlassen war: die reichen Zünfte bezahlten einen Dichter dafür, die ärmeren begnügten sich mit Entlehungen aus einem anerkannt guten Werke wie den York-Spielen.

Zwei weitere Parallelen zur Geschichte von Mak und dem gestohlenen Hammel aus den Towneley-Mysterien weist Albert C. Baugh nach [Modern Philology 15, 729; 1918]; er meint, es sei keine literarische Entlehnung, sondern verschiedene Versionen eines volkstümlichen Schwanks. [Demgegenüber möchte ich doch eher an spontane Entstehung der verschiedenen Anekdoten glauben: daß ein schlauer Dieb einen Hammel als Kind in der Wiege oder ein geschlachtetes Schwein als kranken Studenten maskierte, sind nicht so unmögliche Einfälle.]

Die Robin-Hood-Spiele.

Die drei erhaltenen Robin-Hood-Stücke, «R. H. and the Knight» (vor 1475), «R. H. and the Friar» und «R. H. and the Potter», im Verhältnis zu den Balladen untersucht J. M. Steadman jr. [Modern Philology 17, 9; 1919]. Das erste Stück geht hauptsächlich auf die Ballade «Robin Hood and Guy of Gisborne» oder eine ganz ähnliche zurück; das zweite steht am nächsten der Ballade «R. H. and the Curtal Friar»; das dritte der von «R. H. and the Potter». Wörtliche Übereinstimmung zeigen nur die beiden letzten Stücke, aber auch hier handelt es sich nur um Refrainphrasen, die für den engeren Zusammenhang nicht beweisend sind.

Trial of Treasure.

Zwei Anspielungen in dem alten, 1567 gedruckten Disputationsstück «The Trial of Treasure» (Dodsley-Hazlitt, Old Plays, III) sucht E. Beatrice Daw [Modern Philology 15, 53; 1917] nachzuweisen. Die Verbrennung dreier Frauen, deren eine in den Flammen ein Kind gebar, wegen Ketzerei auf der Insel

Guernsey 1556 (die Urheber des Justizmordes wurden 1562 zur Rechenschaft gezogen), setzt einen Terminus post quem fest. Das Auftreten des Vice Inclination als Pferd wird mit einer ähnlichen Aufführung am Hofe Heinrichs VIII 1522 verglichen.

Schottische Renaissance-Dichter.

Zwei interessante Anspielungen bei Dunbar's Gegner Kennedy und bei Barclay auf die karolingische, am Ausgang des Mittelalters als Schulbuch weitverbreitete «Ecloga Theoduli», in der die biblischen Geschichten denen der antiken Mythologie entgegengestellt werden, weist Harry Morgan Ayres [Modern Philology 15. 539; 1918] nach.

George Turberville.

In einer sehr gründlichen Untersuchung [Modern Philology 15, 513; 1918] stellt Hyder E. Rollins eine Reihe von Angaben über George Turbervile richtig. 1. Wenn Puttenham (Arte of E. Poesie 1589) ‹one of our bad rymers› durch einen Vers aus Turbervile illustriert, so meint er in Wirklichkeit Timoty Kendall, der in ‹Flowers of Epigrammes› (1577) Turbervile's Gedichte schamlos geplündert hatte. — 2. Die Reihenfolge von T's Werken ist: Epitaphs (c. 1565); Heroycall Epistles (c. 1566—67); Eglogs of Mantuan (1566—67); Tragical Tales (c. 1574); Book of Faulconrie (1575); The Noble Arte of Venerie or Hunting (1575). — 3. T. spielt öfters in Vorreden auf sein Mißgeschick (trouble) an; zur Erklärung wird eine Akte des Privy Council 23. 3. 1571 abgedruckt, in der Hughe Bampfild und sein Neffe George Turbervile als absolut unfähig erklärt werden die Stellen als Hauptleute, die ihnen angewiesen wurden, zu versehen, (‹George Turbervile, who has ben alwaies from his youth, and still is, gyuen to his boke and studie and never exercised in matters of warre›). — 4. Kurz vor 27. 1. 1580 wurde T.'s Vater Nicholas T., früher Sheriff von Dorset, von seinem Schwager John Morgan ermordet. George T. selbst, der 1580 als ‹a great spurner of their authority› von der Musterungs-Kommission für Dorset seiner Kapitänstellung enthoben worden war, wurde 1588 vom Grafen Warwick als ‹Muster Master› seiner Grafschaft eingesetzt. — 5. Die Ansicht, daß T. mit Edmund Spenser befreundet gewesen sei, und daß dieser (nach Koeppel) ihn im ‹Colin Clout› als ‹good Harpalus› eingeführt habe, läßt sich durch nichts begründen. Der ‹Spencer›, den T. in drei poetischen Episteln anredet, dürfte ebenso wie die beiden anderen Adressaten der russischen Episteln, ein Freund in der südwestlichen Heimatgrafschaft sein. — 6. Das Todesjahr T.'s ist unbekannt, sicher ist aber das gewöhnlich angegebene Datum 1610 viel zu spät. Am ehesten 1593—1598. Seine literarische Tätigkeit schließt 1576; 1590 galt er für veraltet.

Spenser.

Daß Spenser, ebenso wie sein Freund G. Harvey, kein eigentlicher Puritaner war, kein Anhänger von Bischof Cartwright, sondern ein liberaler Anglikaner, ein «Low-Churchman», zeigt Albert H. Tolman [Modern Philology 15, 549; 1918] daran, daß er Schüler und Sekretär des Bischofs Young von Rochester war, wie nach Gollancz (British Academy Proc. 29. 11. 1907) auf dem Titelblatt eines Buches G. Harvey vermerkte: ‹Ex dono Edmundij Spenserij, Episcopi Roffensis Secretarij 1578›; wie sich aber auch Spenser selbst in der September-Ecloge als ‹boye› des Schäfers Roffynn› oder ‹Roffy› und in der April-Ecloge als the Southerne shepheardes boye bezeichnet. In ‹Mother

Hubberds Tale (487—501) spottet er über die feierlichen Gesichter der Puritaner, die er in Buch 2 der «Faerie Queene» als Elissa und Sir Huddibras, und in Buch 4 als Blatant Beast verächtlich macht.

In einer ausführlichen Untersuchung widerlegt W. F. De Moss [Modern Philology 16, 23 und 245; 1918] Jusserand's Behauptung [Modern Philology 3, 376], daß Spenser in der «Feenkönigin» gar nicht, wie er in dem Schreiben an Raleigh angibt, die 12 Tugenden des Aristoteles im Auge gehabt habe, sondern aus dem Platoniker Lodowick Bryskett (Discours of Civil Life) geschöpft habe. Tatsächlich beträgt die Zahl der moralischen Tugenden in der Nicomachischen Ethik wie bei Spenser 12, resp. 13, nur war eben Spenser genötigt, einige dieser Tugenden ins Christliche zu übersetzen. So hat er aus der alle anderen umfassenden Tugend «Magnanimitas» seine «Holinesse» gemacht; die Magnificentia» aber als die königliche Tugend ist bei ihm herausgehoben und durch König Arthur repräsentiert. Die Tugenden «Courtesy» und «Chastity» bei Spenser entsprechen der Freundlichkeit» und «Bescheidenheit» (verecundia) bei Aristoteles; «Temperance», «Justice», «Friendship» sind beiden gemeinsam. Die letztgenannte Tugend war bei Aristoteles separat behandelt wie «Magnificence» bei Spenser. Dagegen stimmt Spenser nicht mit der pedantischeren Einteilung von Bryskett überein.

Über Spenser's keltische Sprachkenntnisse im «Present State of Ireland» handelt ein Aufsatz von John W. Draper [Modern Philology 17, 471; 1919]. Spenser zeigt, daß er von Irisch nichts versteht und von Kymrisch kaum einen Schimmer hat. Seine Etymologien sind reine Phantasie. Vielfach ist er von Camden abhängig.

Hamlet.

Gegenüber den merkwürdigen Folgerungen, die Greg daraus zog, daß Claudius sich nicht schon bei der Pantomine verrät (vgl. Jahrb. 55, 197), betont Henry David Gray [Modern Philology 17, 51; 1919], daß die Schwierigkeit gar nicht vorliegt. Claudius sieht sehr wohl die Pantomine, bemerkt auch die Ähnlichkeit mit seinem eigenen Verbrechen, hofft aber noch, daß dies nur ein Zufall sei. Er weiß nicht, daß die Handlung der Pantomine sich im Stück selbst wiederholen wird, daß sie das «Argumentum» war; dies war nicht das Gewöhnliche. Deshalb fragt er Hamlet: «Habt Ihr den Inhalt gehört? Wird es kein Ärgernis geben?» Erst als dann der Mord im Drama ausführlich dargestellt wird, weiß Claudius, daß Hamlet sein Verbrechen kennt.

Das Gift «cursed hebona» («hebenon» nach der Folio), das dem schlafenden Vater Hamlet's ins Ohr geträufelt worden ist und dann eine aussatz-ähnliche Abschuppung der Haut und schließlich den Tod herbeiführte (Ham. 1, 5, 62), kann nicht das Bilsenkraut (hen bane), auch nicht der Eibenbaum sein. In einem Vortrag vor der Royal Society of Medicine [Proceedings 1921, Vol. 14, Section of History of Medicine, p. 23], der einen Aufsatz in der Modern Language Review (XV, No. 3, July 1920) weiter vertieft, hat Marshall Montgomery überzeugend nachgewiesen, daß nur das Guaiacum officinale oder Lignum vitae, in Deutschland Franzosenholz genannt, gemeint sein kann, ein im 16. Jh. berühmtes Mittel gegen die Syphilis, das aber für sehr gefährlich galt, weil es unter Umständen selbst eine Art Aussatz hervorrufe. So berichtet der belgische Mediziner Henri

de Heer in seinen «Observationes medicae rariores» (Lüttich 1622, Leyden 1685), daß zu ihm 1608 ein junger Mann gekommen sei mit einem nur durch übermäßiges Einnehmen von «guaiaci decoctum» hervorgerufenen lepra-ähnlichen Ausschlag. Das Guaiacum-Holz ist aber dem Ebenholz sehr ähnlich und wird ganz gewöhnlich mit diesem identifiziert und mit dem spanischen Wort «ebano» bezeichnet. Es ist gut denkbar, daß Shakespeare von dieser Wirkung des westindischen Heilmittels gehört hatte.

Antonius und Cleopatra.

Prof. Henry David Gray [Modern Philology 15, 43; 1917] nimmt Anstoß daran, daß Antonius, noch vor der Verheiratung mit Octavia, unmittelbar nachdem er sie seiner Treue versichert, ihr untreu zu werden beginnt (2, 3, 38: I will to Egypt. And though I make this marriage for my peace, In the east my pleasure lies). Er handle hier wie ein Heuchler, nicht wie der ehrliche, wenn auch in der Liebe schwache Held. Gray sucht zu beweisen, daß die Szene 2, 3 (mit Ausnahme des ersten Teils Antonius-Octavia) ursprünglich am Schluß des Akts gestanden habe, unmittelbar hinter der Gelage-Scene auf der Galeere des Pompejus, wobei dann statt «make» «made» gelesen werden müßte. Von seinen Gründen ist am einleuchtendsten der, daß auch bei Plutarch der Inhalt unserer Szene unmittelbar hinter dem Bericht über das Gelage bei Pompejus steht. Dagegen spricht, daß dann die Aussendung des Ventidius zum Partherkrieg und seine Heimkehr als Sieger unmittelbar aufeinander folgten, nur durch die Aktpause getrennt, was gegen Shakespeare's Gepflogenheit wäre. Gray meint aber, daß vielleicht eben deshalb die spätere Umstellung erfolgt sei.

As You Like It.

Daß Shakespeare des Erasmus «Encomium Moriae» als Quelle für den Preis der Narrheit durch Jacques benutzt habe, macht John D. Rea [Modern Philology 17, 465; 1919] wahrscheinlich. Die Gedanken über die Narrenfreiheit, die nur von Leuten mit schlechtem Gewissen angetastet wird; das Sprichwort, daß der Narr am meisten Glück hat («Quo quisque est stultior, hoc est fortunatior»); Touchstone's Worte über die Narrheit der Verliebten, wie über den Unterschied zwischen den Toren, die sich für Weise halten, und den Weisen, die wissen, daß sie Toren sind; endlich auch der berühmte, der Griechischen Anthologie entnommene Vergleich des Menschenlebens mit einem Schauspiel: all das findet sich in der berühmten Satire des Erasmus.

Eine neue Quelle für den «Sturm».

Die Quelle für den Schiffbruch im «Sturm» glaubt John D. Rea [Modern Philology 17, 279; 1919] in einem der Colloquia des Erasmus, «Naufragium» entdeckt zu haben. In beiden erscheint das St. Elmsfeuer unnatürlich am hellen Tage. [Die Tageszeit ist bei Sh. nicht angedeutet und kann doch der Abend sein.] Ein übellauniger italienischer Gesandter zankt wie Gonzalo mit den Seeleuten. [Aber der Charakter ist ganz verschieden.] Schiffer und Schiffsknechte geben alle Hoffnung auf und rufen den Reisenden zu zu beten. [Aber bei E. ist dies ganz im Anfang des Dialogs der Fall, bei Sh. am Ende.] Die Verwirrung der Reisenden findet sich in beiden Darstellungen. [Aber ergibt sie sich nicht notwendig aus der Situation?] Der Dialogstil des E. zeigt sich auch in Prospero's von Miranda unterbrochener Erzählung. [Aber Miranda's Zwischen-

fragen sind wohl typisch; und wie soll der Dramatiker anders darstellen als dialogisch? Ich glaube, wir werden doch Somers' Bericht als Quelle nicht durch das «Naufragium» ersetzen können — obwohl Sh. auch dieses gekannt haben mag —, weil auch die Erzählungen von Geistern auf der Insel dorther stammen, und nur dadurch die psychologische Brücke von Bermuda zur Novellenfabel hergestellt wird. Außerdem hat Sh. für den Schiffbruch zweifellos mündliche Berichte oder eigene Erfahrungen ausgenützt, wie die genauen seemännischen Kommandos beweisen, von denen das Naufragium nichts enthält. W. K.]

George Chapman.

Über Chapman's Arbeitsweise bringt Frank L. Schoell [Modern Philology 17, 218; 1919] interessante Aufschlüsse. Er arbeitet offenbar nach einem Notizbuch [also ähnlich wie Webster], in das er sich Lesefrüchte eingetragen hat. Besonders hat er die Schriften des Erasmus auf Redewendungen durchsucht (Adagia, Parabolae, Colloquia). Selbst die anscheinend Plutarch's «Moralia» entnommenen Stilformen gehen auf die «Parabolae» des Erasmus zurück.

Thomas Heywood.

Ein neues Beispiel der Rachetragödie findet Robert Grant Martin in den beiden letzten Akten von Heywood's «Iron Age». [Modern Philology 16, 1; 1918.] Nach Caxton's Vorbild hatte Heywood vier antik-mythologische Dramen verfaßt: das Goldene, Silberne, Erzerne und Eiserne Zeitalter repräsentierend. Das letztere behandelte den Trojanischen Krieg und in Akt 4 und 5 die Tragödie im Hause Agamemnon's, die nach Caxton auf die Rache des schurkischen Cethus für seinen Bruder zurückgeführt wird. Am Schluß töten sich in der Verwirrung alle Griechenfürsten gegenseitig, so daß nur Ulysses am Leben bleibt. Dreifache Rache kommt hier vor: Cethus für seinen Bruder; Orest für den Vater, wobei der Geist des Agamemnon ihn zur Tötung der Mutter auffordert; Orest am Nebenbuhler Pyrrhus. [Man kann aber fragen, ob nicht eben diese Reichhaltigkeit den Charakter der eigentlichen Rachetragödie zerstört. Jedenfalls möchte ich mehr noch als die von Martin angeführten Rachedramen den «Titus Andronicus» als Parallele heranziehen. Aaron, und nicht Hamlet oder Hieronymo, ist der Ahnherr des Cethus. Bei der chronologischen Zusammendrängung der Rachetragödien auf wenige Jahre vergißt man nur zu leicht das Weiterleben der älteren Stücke auf dem Theater. W. K.]

Ben Jonson's poetische Theorie.

In einem sehr instruktiven Aufsatz in Modern Philology 16, 77 (1918) untersucht Donald Lemen Clark Ben Jonson's Äußerung über «The Requirements of a Poet» (Discoveries § 130) und findet, daß sie im wesentlichen auf des böhmischen Jesuiten Jacob Pontanus «Poeticae Institutiones» (1594) zurückgehen, der wie die anderen Renaissance-Autoren die Definition des Dichters bei Plato und Aristoteles mit der des Redners vermengte, indem er eklektisch die römischen Theoretiker auszog.

Antike Quellen Ben Jonson's.

Als Quellenmaterial für Ben Jonson's «Underwood» weist William Dinsmore Briggs [Modern Philology 15, 85; 1917] zahlreiche Stellen aus Plutarch, Seneca, Martial, Vergil, Ovid, Juvenal, Properz, Horaz, Catull, Tibull,

Sallust, Claudian u. a. nach, die die enge Anlehnung Jonson's an die Antike von neuem zeigen.

Ben Jonson's «Epicoene».

Die Anspielung auf die unglückliche Lady Arabella Stuart in einer Komödie, von der der venetianische Gesandtschaftsbericht vom 18. 2. 1610 erzählt, sucht T. S. Graves [Modern Philology 14, 525; 1917] in Ben Jonson's Epicoene› nachzuweisen.

Zur elisabethanischen Bühne.

Zwei Konventionen der elisabethanischen Bühne bespricht George Fullmer Reynolds [Modern Philology 17, 35; 1919], 1. Obwohl die Bühne in unserer Rekonstruktion mindestens zwei Türen im Hintergrunde aufweist, wird doch öfters nur eine einzige als vorhanden angenommen. Vgl. Hamlet 5, 2, 322: «Ho! let the door be lock'd!›; Rich. II 5, 3, 36: Then give me leave that I may turn the key›; Oth. 4, 2, 28 und 5, 2, 241. [Ich möchte annehmen, daß, wenn nur eine Tür gebraucht wurde, die andere durch einen Vorhang zugedeckt war, wie ein solcher als Zelteingang wohl gelegentlich Verwendung fand. W. K.] 2. Wie wurde die Ortsveränderung angedeutet? Einmal durch Bewegung von einem Teil der (Vorder-)Bühne auf einen anderen oder durch Öffnen der Hinterbühne. Dann aber auch durch Hinausgehen zur einen und Wiederhereinkommen zur anderen Tür: ‹Exeunt at one door and enter at the other› heißt es in der Quarto von Middleton's ‹Changeling› (3, 1). Ähnlich in Heywood's English Traveller (4, 3), Brazen Age (ed. Pearson p. 177) und ‹Iron Age› (p. 379). Dasselbe Mittel will nun R. anwenden, um den Ortswechsel von Hamlet 1, 4 und 1, 5 anzudeuten, wo Hamlet sich von seinen Genossen trennt. Ebenso der Übergang von Romeo 2, 1 zu 2; K. John 3, 2 zu 3; und vielleicht 1 Henry IV 5, 3 zu 4 und 2 Henry VI 4, 6 zu 7 und 7 zu 8. Dagegen bedeutet der Wiedereintritt zu derselben Tür, daß der Ort nicht verändert ist: vgl. ibd. 4, 2 zu 3. Eine Illustration für dieselbe konventionelle Verwendung der Türen (hier 3) bietet endlich die Folge der Szenen Lear 1, 2 bis 3, 3, die vor Gloster's Schloß gedacht sind. Der Gebrauch zeigt den engen Zusammenhang der elisabethanischen mit der mittelalterlichen Bühne.

Das Globus-Theater.

Die Verhältnisse der Teilhaber am Globus-Theater, der ‹Housekeepers›, setzt T. Q. Adams [Modern Philology 17, 1; 1919] sehr klar auseinander. Zunächst gab es zwei finanztechnisch getrennte Gesellschaften, die Hausbesitzer, die das Theatergebäude erbaut hatten und im Stand hielten, und die Schauspieler, die Knaben, Aushilfsspieler, Musikanten zu entlohnen und den ganzen Fundus anzuschaffen hatten. Zwischen beiden wurden die Eintrittsgelder zu Galerien, Logen und ‹Tiringhouse door› geteilt; der allgemeine Eintrittspreis an der ‹Outer door› gehörte den Schauspielern allein. Die Hausbesitzer nun umfaßten von Anfang an außer den eigentlichen Erbauern des ‹Globus›, den zwei Brüdern Burbage, die die eine Hälfte besaßen, 5 Schauspieler, die das Geld für die andere Hälfte beigesteuert hatten. Es besaßen also zuerst Anteile: Richard und Cuthbert Burbage je $2^1/_2$; Shakespeare, Heminges, Phillips, Pope und Kemp je 1. Da aber Kemp noch vor Eröffnung des ‹Globus›, Sommer 1599, austrat, wurde sein Anteil auf die übrigen 4 verteilt, die somit jeder $1^1/_4$ Anteile

hatten. Bald nach Juli 1605 wurden die hervorragenden Mitglieder der Truppe Sly und Condell unter die Teilhaber aufgenommen. Die Aktien wurden auf 12 vermehrt, von denen die beiden Burbage 6, die 6 Schauspieler oder ihre Erben (Pope und Phillips waren unterdessen gestorben) je 1 erhielten. Als Sly starb (1608), erwarben Heminges und Condell seinen Anteil und hatten somit je $1^1/_2$. Februar 1611 wurde Osteler aufgenommen: da die beiden Burbage ein Recht auf die Hälfte hatten, vermehrte dies die Anteile um 2, von denen sie je $^1/_2$, Osteler 1 erhielten. Als 1613 der «Globus» abbrannte, mußte jeder Anteil mit «50 oder 60 Pfund» belastet werden. Der Erbe von Phillips ließ seinen Anteil verfallen, Heminges und Condell übernahmen ihn, so daß sie jetzt je 2 Aktien besaßen. 1614 starb Osteler, der Schwiegersohn von Heminges, der den Anteil für seine Tochter verwaltete. Was mit Shakespeare's Anteil (1616) geschah, ist nicht klar, jedenfalls wurde er schließlich zwischen Heminges und Condell geteilt. In den 20er Jahren haben diese beiden die ganzen Schauspieleranteile an sich gebracht, so daß sie wie die Burbages (Richard B.'s Witwe und Cuthbert B.) je 4 Aktien besaßen. Als Condell starb (1627), waren, da Heminges nicht mehr auftrat, überhaupt keine Schauspieler mehr unter den «Hausbesitzern». Deshalb wurden Taylor und Lowin kooptiert. Nach dem Tode von Heminges (1630) erwarb der Schauspieler Shanks seine 3 Anteile (1633—34), und 1635 traten noch weitere drei Schauspieler hinzu, die den Burbages und Shanks je einen Anteil abkauften, so daß am Schluß Frau Robinson (Richard Burbage's Witwe) und Cuthbert B. je $2^1/_2$, Frau Condell und die Schauspieler Shanks, Taylor und Lowin je 2, endlich die Schauspieler Benfield, Swanston und Pollard je 1 Anteil hatten. Die Revolution machte mit der Kunst Schluß, und am Montag den 15. April 1644 riß der Besitzer des Grundstücks den Musentempel ein, um an seiner Stelle Mietshäuser zu errichten.

Shakespeare's «Sturm» nicht Quelle für Bodmer's Noah.

C. H. Ibershoff beweist [Modern Philology 15, 247; 1917], daß Bodmer in seinem «Noah» nicht, wie Ellinger und Köster behaupteten, eine Stelle aus Shakespeare's Sturm entlehnt hat, sondern daß seine Quelle vielmehr Dryden's Bearbeitung «The Tempest, or the Enchanted Island» bildete, der er nicht weniger als 15 Stellen entnommen hat.

Der Abbé Prévost und Shakespeare.

George R. Havens [Modern Philology 17, 177; 1919] weist im Gegensatze zu den etwas oberflächlichen Behauptungen von Jusserand, Baldensperger etc. nach, daß Prévost durchaus nicht der für Shakespeare begeisterte Anglomane war, sondern daß die günstigen Urteile in seiner Zeitschrift «Pour et Contre» fast durchweg auf Übersetzungen aus den Vorreden von Rowe und Gildon vor der Shakespeare-Ausgabe von 1709 beruhen. An anderen Stellen läßt sich der wenig selbständige Prévost wieder ganz von Voltaire's ablehnender Kritik leiten. Er selbst bewundert wohl einzelne Passagen, ist aber im allgemeinen durchaus in der Konvention befangen.

Dramaturgische Rundschau.

Von **Ernst Leopold Stahl.**

Örtliche deutsche Theatergeschichte. — Bücher zur Theatergeschichte und Theateraesthetik von Deutsch-Österreich (insbesondere von Wien). — Allgemeine Theatergeschichte. — Theater mit Schule. — Theater und bildende Kunst. — Schriften über Theaterkritik. — Schriften über die Geschichte der Theaterzeitschriften. — Theateralmanach.

Sehr beträchtlich ist die Anzahl der Arbeiten, die zur örtlichen Theatergeschichte vorliegen. Zu derjenigen von Aachen bietet einer unserer verdientesten und kenntnisreichsten Theaterhistoriker, Professor Dr. Alfons Fritz, den dritten Teil seines Werkes «Theater und Musik in Aachen seit dem Beginn der preußischen Herrschaft» dar, der die Jahre 1832—48 umfaßt (durch Hermann Kaatser, Aachen 1917). Aus Berlin kommen zwei neue Arbeiten. Eine wichtige Erinnerungsschrift hat Julius Bab herausgegeben: «Die Volksbühne in Berlin, Wesen und Geschichte», die Art und Weg der Berliner Volksbühnenbewegung von der Gründung (1890) bis 1919 in mehreren Aufsätzen von Bab selbst, Kestenberg, Deri u. a. in einer Gesamtübersicht der Aufführungen darstellt (Ernst Wasmuth A.-G., Berlin 1919). Die Jahrhundertfeier des herrlichen Berliner Schauspielhaus-Gebäudes gab Dr. Georg Dröscher, früher Oberregisseur der Berliner Hofoper, Gelegenheit zu einer hübschen Hausgeschichte (Alfred Waldheim, Berlin 1921). Bremen gedachte mit einer von den angesehensten Theaterschriftstellern der Stadt, wie Prof. Hellmers, S. D. Gallwitz, Karl Neurath, gemeinsam verfaßten Schrift «Zum Jubiläum des 75jährigen Bestehens des Bremer Stadttheaters (1843—1918)» dieses festlichen Datums (ohne Verlagsangabe, offenbar im Selbstverlag des Stadttheaters dort). Breslau hat einen der frühesten akademischen Theaterdirektoren, Dr. Theodor Löwe, gelegentlich seines Berufsjubiläums gleich mit zwei Schriften — wohl etwas sehr reichlich im Verhältnis zur theaterhistorischen Bedeutung des Anlasses — geehrt. Die eine gab Dr. Walter Meckauer unter dem Titel «Das Theater in Breslau und Theodor Löwe 1892—1917» heraus als eine Sammlung von (manchmal zu belanglosen) Beiträgen deutscher Dichter. (Als eine Zusammenfassung von vier Heften der Zeitschrift «Der Osten» bei Hugo Fleischmann in Breslau und Heinrich Minden in Dresden erschienen.) Der Inhalt dieser Schrift ist zum größten Teil identisch mit demjenigen einer — noch erweiterten — zweiten: «Theodor Löwe, Ein Widmungsblatt», mit über 200 Glückwünschen und meistens faksimilierten Unterschriften (ebenfalls bei Heinrich Minden in

Dresden, 1917); manche Gratulanten haben sich sogar, kurz und bündig, auf die wortlose Namensunterschrift beschränkt! Dresden benutzte den Abgang des Grafen Seebach, des Generaldirektors seiner ehemaligen Hoftheater, nach 25jährigem, tatkräftigem Wirken (1894—1919) zu einem, mit zahlreichen guten Bildtafeln versehenen Gesamtrückblick auf die Geschichte des Dresdner Theaters von Otto Schmid: «Die Heimstätten der Sächsischen Landestheater» (bei Alfred Waldheim, Dresden 1919). Aus Hamburg kommt eine «Festschrift zum 9. November 1918» von Dr. Richard Ohnsorg, dem bekannten Vorkämpfer niederdeutscher Bühnenkunst, welche die abgelaufenen «Fünfundsiebzig Jahre Hamburger Thalia-Theater» überblickt und zahlreiche Porträts der führenden Künstler dieser berühmtesten deutschen Lustspielbühne außerhalb Berlins beifügt.

Über Karlsruhe und das Theater- und Musikleben der badischen Höfe liegen mehrere wichtige neue Beiträge vor. In sehr gründlichen Darstellungen befaßt sich Ludwig Schiedermair (Bonn a. Rh.) mit dem ergiebigen Thema: «Die Oper an den badischen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts», die markgräfliche Zeit bis zur Begründung des Großherzogtums umspannend (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrgang XIV, Hefte 2—4, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1913). Zwei weitere Arbeiten — und zwar über Karlsruhe selbst — legt Dr. Rudolf Karl Goldschmit vor. Ein Aufsatz berichtet über «Die Anfänge des Karlsruher Hoftheaters», der in der Festnummer der «Pyramide» (Sonntagsbeilage des Karlsruher Tageblatts) anläßlich des 60. Geburtstags des Großherzogs Friedrichs II. (Nr. 27 vom 8. Juli 1917) erschien. Die andere Arbeit ist eine umfassende Darstellung von «Eduard Devrient's Bühnenreform am Karlsruher Hoftheater» (in Berthold Litzmann's Theatergeschichtlichen Forschungen, Heft 32, Leipzig, Leopold Voß). Doktor Goldschmit knüpft an die ausgezeichneten Vorarbeiten Eugen Kilian's an, besonders an dessen Erinnerungsschrift von 1893, seit deren Erscheinen manches weitere Material zur Kenntnis der klassischen Zeit dieser badischen Hofbühne zum Vorschein kam. Gustav Freytag erwartete seinerzeit noch von Devrient selbst einen — leider ausgebliebenen — ausführlichen Rechenschaftsbericht über die Kulturentwicklung seines Theaters, das dieser von 1852—70 leitete, — ein Versäumnis, das diese Monographie in lebendiger, literarisch wie fachdramaturgisch gleich einwandfreier Weise nachholt. Das Buch zerfällt in 8 Abschnitte, beginnend mit einer kurzen Vorgeschichte der Karlsruher Bühne und der Berufung Devrient's durch seinen weitblickenden fortschrittlichen jungen Fürsten. Es folgen dann die Kapitel über die Vorstellungen im Nottheater der Orangerie (nach dem furchtbaren Brand von 1847), über die erste Arbeit Devrient's im neuen Hause die Jahre des Aufbaus, die Jahre des Ausbaus und der Festigung, die Arbeit auf der Höhe der Wirksamkeit und seine «Zyklen», die letzten Jahre und endlich ein das Ganze konzentrierendes Schlußkapitel über Devrient als Regisseur. Das Buch Goldschmit's befestigt den bereits von Kilian zweifelsfrei erbrachten Eindruck der überaus starken theater-reformatorischen Bedeutung Eduard Devrient's, die in der Theater-Geschichtsschreibung lange gegenüber derjenigen als Historiker der deutschen Schauspielkunst in den Hintergrund gedrängt worden war. Als künstlerischer wie organisatorischer Aufbauer hat er in diesen 18 Jahren Außerordentliches geleistet. Für Shakespeare u. a. hat er sich als pietätvoller Dramaturg und geistreicher Regisseur leidenschaftlich

eingesetzt; einen Höhepunkt bildete sein großer Shakespeare-Zyklus von 1864 bis 1865. Auch für Otto Ludwig zeigte er viel Verständnis, wenig allerdings für Hebbel und Grillparzer. Sein Biograph geht dankenswerterweise gerade auf die Bühnengestaltung der Klassiker ausführlich ein und gibt so auch dem Praktiker von heute manchen Fingerzeig. Devrient hat in vielem die Reformarbeit des großen Düsseldorfer Dramaturgen Immermann fortgesetzt, als Regisseur vielleicht nicht mit der gleich starken Phantasie und Originalität wie dieser, aber mit gleicher Liebe für die Notwendigkeit der Ensemblekunst und mit stärkerem kunsttechnischen Vermögen.

Für Kiel steuert in einem kleinen Privatdruck (bei der Fränkischen Gesellschaftsdruckerei in Würzburg) Willy Stuhlfeld, ehemaliger Regisseur am dortigen Neuen Stadttheater, dann Direktor in Würzburg und jetzt Intendant in Nürnberg, einige anspruchslose «Beiträge zur Kieler Theatergeschichte (1671—1842)» bei.

Als Dissertation erschien eine Arbeit von Dr. W. Joseph Becker über Koblenz. Sie trägt die Gesamtbezeichnung «Forschungen zum Theaterwesen von Koblenz im Rahmen der deutschen, namentlich der rheinischen Theatergeschichte, über die Zeit bis zum Jahre 1815». Hiervon liegt der erste Teil im Druck vor, der die Zeitspanne von genau zwei Jahrhunderten, vom ersten nachweislichen Auftreten der englischen Komödianten bis zum Wirken der Böhmschen Gesellschaft einschl., von 1605—1805, enthält (Emil Eisele, Bonn 1915, und erstmals in größerem Zusammenhang das Thema für Koblenz behandelt.

Zur Theatergeschichte von Köln bietet reiches neues Material die aus einer Rostocker Dissertation hervorgegangene Schrift von Dr. Carl Niessen, der Privatdozent an der Universität Köln und Leiter des in Aufschwung befindlichen dortigen Theaterseminars ist: «Dramatische Darstellungen in Köln von 1526—1700» (Veröffentlichungen des Kölnischen Geschichtsvereins, Heft 3). Nießens Grundlage waren die Kölner Ratsprotokolle und die Geschichten der dortigen Gymnasien. Niessen verfolgt nach einem einleitenden Überblick über die Spuren dramatischer Darstellung im Mittelalter in 3 Hauptabschnitten eindringlich die dramatischen Aufführungen an den Laurentianer und Montaner Bursen (Schulaufführungen), die Aufführungen der Bürger und endlich die Tätigkeit der Berufsschauspieler, also der Englischen Komödianten und ihrer Nachfolger.

In Königsberg erschien mit der Bezeichnung «Königsberger Stadttheater» eine Festschrift zu dessen Wiedereröffnung am 27. August 1918, herausgegeben von der Königsberger Theater-Aktien-Gesellschaft, mit 4 Artikeln und einigen Illustrationen (Gräfe und Unzer, Königsberg 1918).

Ein theatergeschichtliches Werk von hervorragendem Wert verdankt Leipzig einem Jubiläum seines Stadttheaters: «Hundert Jahre Leipziger Stadttheater», ein von 1817 bis 1917 reichender geschichtlicher Rückblick von Friedrich Schulze (Breitkopf und Härtel, Leipzig 1917). Aus äußerst reichem, kritisch gesichtetem Material läßt der Mitarbeiter des Leipziger Stadtgeschichtlichen Museums hier eine in ihrer Art vorbildliche, chronikartige, reine «Stadtgeschichte» des Theaters erstehen, die ihr Hauptaugenmerk auf die organisatorische Entwicklung, die «äußeren Daseinsbedingungen» richtet. Die künstlerische Seite der Aufgabe kommt gelegentlich allerdings zu kurz, mit bewußter

Absicht seines kundigen und gewissenhaften Verfassers, der diese Teil- und Detailarbeit anderen überlassen möchte und sich dafür u. a. gerne der «Spielplanarithmetik», wie er es selbst nennt, hingibt. — Das Schulze'sche Buch ergänzt ein kleiner Privatdruck: «Vorspruch und Festrede zur Gedächtnisfeier des hundertjährigen Bestehens des Leipziger städt. Theaters» (25. und 26. August 1917). Die ausgezeichnete Rede, die eindringlich die Bedeutung der städtischen Selbstverwaltung der Theater hervorhob, hielt der damalige Intendant Max Martersteig, der jüngste philosophische Ehrendoktor der Universität Köln.

Die Direktion des Stadttheaters in Rostock benutzte den Anlaß des 25jährigen Bestehens ihres neuen Gebäudes zur Herausgabe einer «Festschrift des Rostocker Stadttheaters» (1895—1920, Schriftleiter: Georg Kugelmann) mit mehreren Rückblicken sowie Erinnerungen früherer Rostocker Künstler. Die parallele Gelegenheit rief auch am Stadttheater in Zürich ein wertvolleres Büchlein: «Die ersten 25 Jahre im neuen Hause, 1891—1916, Erinnerungsblätter» (Herausgegeben von der Theater-Aktiengesellschaft Zürich) mit interessanten statistischen Untersuchungen hervor.

Die Theaterleidenschaft Deutsch-Österreichs und vor allem Wiens hat auch die ungeheuerliche Notlage des Landes nicht zu unterbinden vermocht. Allein das Burgtheater ist innerhalb weniger Jahre nicht weniger als neunmal Gegenstand der besonderen Behandlung gewesen: und zwar das Burgtheater der Vergangenheit, der Gegenwart und sogar der Zukunft. Allein auf «Das alte Burgtheater» beschränkt sich das unter dem obengenannten Titel erschienene Sammelbuch von Richard Smekal, das «eine Charakteristik durch zeitgenössische Darstellungen», und zwar literarische und bildliche, aus dem Zeitraum von 1776 bis 1888 (Wien 1916, Anton Schroll) vereinigt. Stimmen und Bekenntnisse der Zeitgenossen werden abgehorcht und Gespräche wieder eingefangen, die zufällig erhalten blieben. Also durchaus keine historische Darstellung, aber doch und wohl gerade ein Werkchen von ungemein starkem, unmittelbarem Reiz und, zumal in der bei aller Buntheit mit sicherem und kritischem Blick vorgenommenen Auswahl aus Tausenden von Zeugnissen, ein Buch, das dem Historiker so willkommen sein muß wie dem gebildeten Theaterfreund.

Neben diesem, dem alten Haus gewidmeten Buch steht ein ganz anders geartetes zweites: «Aus dem Alten und Neuen Burgtheater». Es ist eine Sammlung von Aufsätzen des unvergeßlichen Wiener Germanisten Jacob Minor, der so eng wie nur noch wenige seiner Spezialkollegen den Kontakt mit dem Theater und vor allem auch mit der großen Schauspielkunst der eignen Zeit zu halten gewußt hatte. Es sind denn auch ausschließlich Schauspieler-Charakteristiken, die, in gelegentlicher leichter Überarbeitung, Dr. Stefan Hock, der derzeitige Dramaturg des Burgtheaters, aus Zeitschriften, Jahrbüchern usw. zusammengestellt und Hugo Thimig, der theatergeschichtskundige Burgtheaterschauspieler und bisherige Direktor, mit einem sympathischen Begleitwort zum Gedächtnis für den ernsten, strengen und gütigen geistigen Anwalt versehen hat. Es ist durchweg erlebte — materiell und seelisch miterlebte — Theatergeschichte, die er in diesen 16 meisterlichen Essays vor uns in den markantesten Einzelgestalten der Burgtheater-Geschichte erstehen läßt. (Amalthea-Verlag, Wien, Amalthea-Bücherei 16/17, o. J.)

Ein wesentlich schmaleres Bändchen legt (im gleichen, um die Wiener Theaterhistorie neuerdings sehr verdienten Amalthea-Verlag, Wien 1918) Helene Richter, die längst geschätzte Mitarbeiterin des Shakespeare-Jahrbuches, vor: «Unser Burgtheater». Auf 60 Seiten hat die Verfasserin, deren treffende Wiener «Schauspieler-Charakteristiken» (in den Litzmann'schen «Theatergeschichtlichen Forschungen») bereits im 54. Bande, S. 95, eingehender von mir angezeigt werden durften, 3 Aufsätze vereinigt: von der Entstehung, Bedeutung, Zukunft des Burgtheaters, erneute Zeugnisse sachlich hingebender Liebe zu diesem einst einzigartigen Kunstinstitut. Das entscheidende Gewicht legt Helene Richter auf den dritten Abschnitt, auf die Frage nach der Zukunft. Sie leitet aus seiner Vergangenheit mit eingehender Begründung eine dreifache Verpflichtung des Burgtheaters auch für die weitere Entwicklung Österreichs (allerdings des Österreich vor dem endgültigen Zusammenbruch, denn das Schriftchen ist im April 1917 geschrieben!) ab, eine nationale, eine literarische und eine gesellschaftliche. Die schwerste Einbuße sieht sie, nicht mit Unrecht, darin, daß dem Burgtheater sein Publikum verloren gegangen ist.

Unter dem allerknappsten Titel «Burgtheater» schrieb Hermann Bahr eine ebenso kurze wie geistvolle, betont persönliche kulturhistorische Plauderei. Sie erscheint in der von Richard Smekal unter Mitwirkung von Hermann Bahr und Hugo von Hofmannsthal herausgegebenen schmucken Sammlung «Theater und Kultur» (Wiener Literarische Anstalt 1920), in welcher bisher noch zwei weitere Bändchen vorliegen (Ferdinand Raimund's Lebensdokumente, Offenbach und seine Wiener Schule). Die Serie könnte sich, sofern sie sich als buchhändlerisch lebensfähig erweist, zu einem erwünschten österreichischen Gegenstück der leider steckengebliebenen Hagemann'schen Sammlung «Das Theater» (bei Schuster und Löffler, Berlin) entwickeln.

Wie Helene Richter's Schrift, so ist auch noch eine andere vor dem Zusammenbruch geschrieben, jedoch während des letzteren, dessen Reflexe sich in zwei Nachworten zeigen, erschienen. Sie lautet: «Österreichische Neubelebung des Burgtheaters, ein Vorschlag von Otto Lang» (Verlag der «Zeitschrift für Wahrheitsforschung», Rudolf Lechner, Wien 1918). Sie besitzt überwiegend Kuriositätswert. Den Ausgangspunkt zu seinem umständlichen, mit politischen Betrachtungen verquickten, weitausholenden Rufe nach dem «Geiste Österreichs» nimmt er von dem in diesem Zusammenhang immerhin etwas absonderlichen Vorschlag — einer zyklischen Neuvorbereitung der Werke Gerhart Hauptmann's. Es würde sich dabei «ein Grundzug lebensvoller Unmittelbarkeit in der Darstellungsweise herausbilden, durch den die ersehnte Neubelebung so weit erreicht würde, daß man der weiteren Entwicklung mit völlig zielsicherer Zuversicht entgegensehen könnte». So meint Lang in seinem, trotz seiner inhaltlichen Bedeutungslosigkeit für das kulturpolitische Ansehen des Burgtheaters charakteristischen Schriftchen, das er, mit einer besonderen «Erläuterung der Zueignung», den Künstlern dieser Bühne auf ihrem Wege von «Menschheits»- zu «Menschen»-Darstellern widmete.

Schauspieler-Erinnerungen aus dem Bereich des Burgtheaters sind vor kurzem zwei erschienen. Auguste Wilbrandt-Baudius nennt die ihrigen «Aus Kunst und Leben» und bezeichnet sie als «Erinnerungsskizzen einer alten Burgschauspielerin» (Amalthea-Verlag, Wien 1919). In altmodisch behaglicher Umständlichkeit erzählt die Gattin des verstorbenen Dichters und einstigen Burg-

theaterdirektors von allerhand Größen der so lang mit ihr verbundenen Bühne, ohne daß ihr eigenes künstlerisches Wesen recht erkennbar würde. — Die Erinnerungen von Helene Bettelheim-Gabillon und zwei weitere, mir noch nicht vorliegende Bücher über das Burgtheater werden im nächsten Jahrbuch angezeigt werden.

Zur Wiener Theatergeschichte bringt wesentliches neues Material das Buch «Joseph II. als Theaterdirektor, Ungedruckte Briefe und Aktenstücke aus den Kinderjahren des Burgtheaters», gesammelt und erläutert von Dr. Rudolf Payer von Thurn (Wien 1920, Leopold Heidrich). In prägnanter Form faßt Payer's Einleitung noch einmal die Verdienste Joseph's II. um eine deutsche National-Schaubühne zusammen, und er stellt die Bemühungen um die Theaterkultur von seiten des letzteren — der eigentlich selbst die Oberleitung seines Hoftheaters führte — und Friedrich's des Großen (bei Friedrich unter Heranziehung von wenig bekannten Äußerungen Arnim's) einander gegenüber. Die in der Ausgabe Payer's veröffentlichten Briefe Joseph's II. sind hauptsächlich an seine beiden wichtigsten ausführenden Beauftragten gerichtet, den Grafen Khevenhüller und den Fürsten Rosenberg. Leider haben sich die Briefe und Berichte Rosenberg's nicht erhalten. Indessen erhalten die einzelnen Briefe Joseph's II. eine Erläuterung durch Payer, der außerdem seiner verdienstvollen Ausgabe ein nützliches Register beifügte.

Eine bedeutende Rolle, wenn auch nicht die alleinige, spielt das Burgtheater ferner in der anderen größeren Arbeit zur Wiener Theatergeschichte, welche vorliegt: «Zur Geschichte der Theater Wiens, Heft 2: 1821—1830, herausgegeben von Karl Glossy» (Sonderabdruck aus dem Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, 26. Jahrgang, Wien 1920, Amalthea-Verlag). Diese Chronologie aus demjenigen Dezennium, wo das Theaterinteresse so lebhaft war wie noch nie, ist kulturhistorisch fesselnd. In einer eingehenden Einleitung faßt Glossy zunächst die organisatorische Entwicklung der fünf damals bestehenden Theater, die alle in diesem dritten Jahrzehnt neue Leiter erhielten, und dann die nicht so ungünstige künstlerische zusammen, wo besonders das Volksstück florierte. Von besonderem Interesse sind die Berichte über die zahllosen Zensurmaßnahmen.

Einen Gesamtüberblick über «Österreichs Literatur- und Theaterleben», der bei den Anfängen beginnt, gibt in gewissenhafter volkstümlicher Weise Adam Müller-Guttenbrunn (Österreichische Bücherei, geleitet von Hofrat Dr. R. v. Wettstein, Wien 1918, Carl Fromme). — «Die Schaubühne der österreichischen Kleinstadt» behandelt auf wenigen Seiten in einem besonderen Schriftchen der Regisseur Karl Birk (Prag) kurz vor der Revolution (Sammlung gemeinnütziger Vorträge, hg. vom Deutschen Verein zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag, Sept.-Okt. 1918, Nr. 477/78); es enthält gesunde Vorschläge.

Aus der allgemeinen Theatergeschichte ist zunächst ein schwerer Sammelband anzuführen, den die prominenten Mitglieder der «Gesellschaft für Theatergeschichte» unter der Redaktion ihres Schriftführers, Dr. Heinrich Stümcke, unter dem Generaltitel «Beiträge zur Literatur- und Theatergeschichte» ihrem langjährigen Vorsitzenden Ludwig Geiger zum 70. Geburtstag (5. Juni 1918) als Festgabe dargebracht hatten (B. Behr's Verlag, Berlin-Steglitz 1918) und die in historischer Folge 40 Themen — überwiegend aus dem Gebiete von Drama und Theater — behandeln und die Zeit vom 16. bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert umspannen.

Zwei im besten Sinne populäre Darstellungen, die beide die Vorzüge exakter Wissenschaftlichkeit und einfacher, eingänglicher Schilderung vereinigen sind Julius Petersen und Hans Lebede zu danken. Beide sind aus ähnlicher Veranlassung heraus entstanden, nämlich aus volkshochschulartigen Vorlesungen. Julius Petersen, der jetzige Berliner Universitätsgelehrte, sammelte seine Vorträge über «Das deutsche Nationaltheater», die er 1917 in Frankfurt a. M. hielt, im 14. Ergänzungsheft der Zeitschrift für den deutschen Unterricht (Leipzig 1919, Teubner). Auf dem engen Raum von nicht ganz hundert Seiten gibt Petersen eine vorzügliche, flüssige und trotz der Knappheit nichts Wesentliches entbehren lassende historische Darstellung in fünf Kapiteln: geistliches Theater, Volkstheater, Hoftheater, Nationaltheater, Festspieltheater. Er gibt also mehr, als der Titel erwarten läßt, nämlich nicht nur eine Entwicklung der Nationaltheater-Idee seit dem 18. Jahrhundert, sondern eine gedrängte Geschichte des deutschen Theaters überhaupt bis in unsere Tage, unter Berücksichtigung ihrer letzten Bewegungen und mit Ausblicken in die Zukunft; 44 Abbildungen erläutern den Text.

Dr. Hans Lebede spricht über «Das deutsche Theater, seine Entwicklung und seine Bedeutung für die Gegenwart», wobei er stärker als Petersen auch in der geschichtlichen Schilderung diese letztere hervorzuheben bestrebt ist (Schriften der Volkshochschule, hg. von Geh.-Rat Dr. Piloty-Würzburg, Heft 10. Würzburg 1920, Kabitzsch und Mönnich). Seine sechs lebendig entwickelnden Kapitelchen behandeln die Anfänge des Theaters, das Geschäftstheater (die Englischen Komödianten), das Hoftheater, Dichtung und Dekoration, das Publikum (auch über dessen Organisierung), Bühne und Jugend. Ein Anhang enthält einen Literaturnachweis und allerhand Sach- und Worterklärungen.

Das Thema Theater und Schule liegt Dr. Lebede besonders nah. Er spricht da aus intimer Erfahrung. (Er war Oberlehrer und ist nun Mitleiter des Schloßpark-Theaters in Steglitz.) Er tritt in seinem letzten Abschnitt nachdrücklich für die Darbietung guter Aufführungen für Schüler und Einbeziehung von Werken Ibsen's und Gerhart Hauptmann's in deren Spielplan ein. Seine Ausführungen werden unterstrichen und zum Teil ergänzt durch zwei Spezialarbeiten über das nämliche Thema. Das Schriftchen «Theater- und Konzertbesuch der Jugend» von Direktor Prof. Heinrich Werner in Berlin-Wilmersdorf (Deutsche Elternbücherei, hg. von Dr. Johannes Prüfer, Heft 79. Leipzig 1919, B. G. Teubner) behandelt die Frage erstmals eingehender unter pädagogischem und ästhetischem Gesichtspunkt. Tabellen von nach dem Alter geordneten Folgen von klassischen Werken sind beigegeben. Der Idee, mit Lortzing zu beginnen und dann erst Schiller folgen zu lassen, ist durchaus zuzustimmen. — Dr. Paul Marsop spricht ebenfalls über «Die Jugend, das Theater und die Schule» (Sonderabdruck aus dem Volksbildungs-Archiv, Zentralblatt für Volksbildungswesen, hg. von Dr. R. von Erdberg und Prof. A. Lampa. V. Band, Heft 6, Mai 1918). Auch er wendet sich in anregenden Bemerkungen gegen die bisherige Form der abstrakten Behandlung des Theaters durch die Schule. Er betont u. a. die Notwendigkeit, das Auge zu erziehen und die Jugend zum mitschaffenden Zuschauer heranzubilden.

Auf dem Gebiete der allgemeinen Theatergeschichte — speziell der Beziehung der bildenden Kunst zu ihr — ist noch die interessante und scharfsinnige Untersuchung von Dr. Bruno Völcker herauszuheben: «Die Hamlet-Dar-

stellungen Daniel Chodowiecki's und ihr Quellenwert für die deutsche Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts« (Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. 29, Leipzig 1916, Leopold Voß). Sie lehnt sich als erste an Max Herrmann's bedeutsame »Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance« an, indem auch sie in systematischer Weise die Bildkritik zugunsten der Theatergeschichte fruchtbar macht. Objekt von Völcker's Studie ist die Kupferstich-Serie Chodowiecki's zu den ersten Berliner Hamlet-Aufführungen von 1777/78, und sie scheidet in sehr feinfühliger Weise das ab, was der Phantasie des Künstlers oder dem Brauch der Zeit oder der Besonderheit der Reproduktionstechnik usw. angehört, also in das Bereich der Buchillustration gehört von dem, was auf wirklichen bühnenkünstlerischen Vorgängen beruht. So detailreich in seiner mosaikartigen Zusammenfügung das Buch ist: es verzettelt sich nicht, weil es von einer klaren künstlerischen Anschauung und einem reichen Wissen von der ganzen damaligen Kultur getragen ist. Trefflich weiß Völcker z. B. Brockmann's und Schröder's Hamlet gegeneinander zu stellen. Seine Untersuchung erstreckt sich, nachdem sie die Frage der Stoffwahl Chodowiecki's selbst erledigt hat, in zwei weiteren großen Abschnitten auf die Bühnenkunst im mehr äußeren Sinn (Theaterbau, Beleuchtung, Dekoration, Kostüme, Requisiten usw.) und auf die eigentliche Schauspielkunst (Anordnung der Figuren, Gesten und Mimik, Gesamtspiel und Auffassung der einzelnen Personen). Mit merklicher Deutlichkeit hebt sich für Völcker aus den untersuchten Kupfern eine gewisse Philistrosität heraus, die mit der Kraft des Shakespeare'schen Heroismus nicht in Einklang zu bringen ist«. Die Hamlet-Aufführungen im Gewande der Döbbelin-Bühne sind »gewissermaßen ein Substrat für Zeitcharakter und -geschmack in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts überhaupt«. Insbesondere der Darstellungsstil der Döbbelinschen Truppe war dem Heroischen nicht besonders günstig; es waren Aufführungen von dem inneren Gehalte und im äußeren Kleide des damaligen Zeitgeistes«. Mustergültig wie die ganze, von umfassendem Können zeugende Arbeit ist auch das Register gearbeitet. Chodowiecki's 15 Hamlet-Kupfer sind ihr gleichfalls beigegeben.

Der Theaterkritik sind mehrere Bücher gewidmet. »Die Anfänge der Theaterkritik in Deutschland« zusammenzufassen, hat Friedrich Michael, ein Schüler Witkowski's, in einer Leipziger Dissertation (Leipzig 1918. H. Hässel) sich zur Aufgabe gemacht, die er trefflich löste. Das Wort »Theaterkritik« faßt er im weitesten Sinne, als Bericht über dramatische Darstellung, soweit es sich um Mitteilung oder Beurteilung von seiten des Fachmann-Theoretikers handelt, und so vermag er zurückzugehen bis auf das mittelalterliche religiöse und Laien-Spiel. Unter gelegentlicher Einbeziehung französischer und italienischer Verhältnisse verfolgt er die Entwicklung in Deutschland mit sorglicher Heranführung einer Fülle wertvollen Materials, weiter über die Kritik am Schuldrama und an den Englischen Komödianten. Die beiden letzten Kapitel behandeln die Themen »Theorie und Kritik« (umfassend die 2 Jahrhunderte von Jodocus Willichius 1540 bis zu Gottsched's Kritischer Dichtkunst 1732 und seiner Vorrede zum »Sterbenden Cato«) und »Zeitungskritik«; dort handelte es sich um die innere Vorbereitung, hier um die der äußeren Form der modernen Kritik. Im Mittelpunkt des letzten Abschnitts steht Gottsched, der »Journalist«. Mit dem Blick auf den ersten persönlichen Kritiker, Lessing, schließt Michael's kulturhistorisch interessanter Spaziergang.

Mit Heinrich Theodor Rötscher (1802—1871), dem bedeutendsten deutschen Theaterkritiker des 19. Jahrhunderts, beschäftigen sich nicht weniger als 3 verschiedene Werke: Heinrich Theodor Rötscher's Leben und Wirken wird als ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kritik in den Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte (Selbstverlag, Berlin 1919) von Dr. Robert Klein behandelt. Der erste Teil des Buches gibt die ausführliche — äußere und innere — Lebensgeschichte Rötscher's, der, noch etwas umfangreichere zweite dann — neben einer Bibliographie seiner Schriften — auf 124 Seiten eine Fülle von kurzen Auszügen seiner Kritiken in der Haude- und Spener'schen Zeitung (überwiegend von Aufführungen an den Berliner Königlichen Theatern), in übersichtlicher alphabetischer Anordnung nach dem Autor der Stücke; vielleicht wäre dort, wo weder das Stück noch die Fassung des Urteils an sich interessieren, manche Kürzung der Auszüge zu empfehlen gewesen.

Diese Darstellung der Persönlichkeit Rötscher's, welcher gegenüber der subjektivistisch-romantischen Kunstkritik der typische Repräsentant der nach festen Maßstäben urteilenden, unter Hegel's Einfluß stehenden Schule war, wird von zwei Seiten her ergänzt. Fast gleichzeitig mit Robert Klein's Buch hat Oscar Walzel Rötscher's berühmtes Werk Die Kunst der dramatischen Darstellung (Berlin 1919, Erich Reiß), das seiner kritischen Tätigkeit voranging und damals Vielen als eine Art von Fibel und Bibel zugleich galt, in einem Neudruck herausgegeben und durch eine vorzügliche knappe Zusammenfassung von Rötscher's Theorien eingeleitet.

Der Theaterkritiker Heinrich Theodor Rötscher ist dann schließlich Gegenstand einer eindringlichen, ausführlichen Spezialuntersuchung, die Dr. Johannes Günther (in den Theatergeschichtlichen Forschungen, Heft 31. Leipzig 1921, Leopold Voß) vornimmt. Die klar gegliederte Darstellung Günther's, der wie Völcker ein Schüler Max Herrmann's ist, hat zwei Abschnitte. Der erste behandelt die Theaterkritik zu Rötscher's Zeit und die philosophischen und allgemeinen Grundlagen von dessen Theaterkritik, weiter den Dramenkritiker Rötscher. Der Hauptteil betrachtet dessen Kritik der theatralischen Darstellung nach der Seite der Rollenidee, der künstlerischen und technischen Mittel, der Erziehung der Schauspieler — Hendrichs dient da als Beispiel —, der Regie (und Theaterleitung) und des Publikums. Ein Schlußkapitel behandelt Rötscher's Verhältnis zu Lessing. Günther sieht im ersteren geradezu den Vollender Lessing's, denjenigen, der nach Lessing's Wunsch die Schauspielkunst ganz von Neuem erfand, den ersten wirklichen Theater-Kritiker. Seinen feierlichen Ernst hält er der oft so respektlos witzelnden (Berliner!) Theaterkritik der Gegenwart als mahnendes Vorbild vor Augen.

Nahe Berührung mit der Entwicklung der Theaterkritik hat die der Theater-Zeitschriften. Auch auf diesem Gebiete liegen zwei wissenschaftliche Arbeiten vor. Dr. Wilhelm Hill widmet (in Muncker's Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, Heft 49, Weimar 1915, Alexander Duncker) dem Thema Die deutschen Theaterzeitschriften des 18. Jahrhunderts eine knappe Übersicht über alle, die ihm erreichbar gewesen, bzw. bekannt geworden sind: insgesamt 133! Vier Verzeichnisse, eines nach dem Titel, ein zweites nach den Herausgebern, ein drittes als chronologische Tabelle von 1767 (Erscheinungsjahr der Hamburgischen Dramaturgie) bis 1800, die auch die Verteilung auf die verschiedenen deutschen Landesteile deutlich macht, und ein viertes allgemeines

Namens- und Sachregister machen das Buch zu einer besonders nützlichen Nachschlageschrift.

Während Hill notgedrungen bei der Überfülle der sich drängenden Theaterzeitschriften aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts sich darauf beschränken mußte, eine Art von glossierter Bibliographie zu geben, konnte dann Dr. Waldemar Fischer mehr ins einzelne gehen und gegenüber seinem unmittelbaren Vorgänger Hill eine deutlichere Gruppierung nach geistigen Gesichtspunkten vornehmen, indem er sich auf die rein dramaturgischen Werke des gleichen Zeitraums beschränkte. Seine Abhandlung ‹Die dramaturgischen Zeitschriften des 18. Jahrhunderts nach Lessing› (Heidelberg 1916, Rößler und Herbert) macht zu ihrem leitenden Gesichtspunkt eine Untersuchung der geschichtlichen Bedeutung dieser theoretischen Schriften für die dramaturgischen Theorien, wie sie besonders durch Lessing aufgestellt waren. Dr. Fischer scheidet ohne Gewaltsamkeit, etwa nach Jahrzehnten, drei Gruppen unter jenen, die er als die literarische (Sonnenfels, Schmid), die moralische (Gemmingen, Schreiber, Schink u. a.) und die philosophische (Albrecht, Knigge) bezeichnet. Während der Gegenstand der ersten Gruppe noch der Lessing's, der französische Klassizismus, und der Fortschritt über Lessing nur gering ist, ist die zweite, aus dem Genie- und Familiendrama entwickelte die größte und bedeutendste. Der moralische Zweck des Dramas wird zum anerkannten Gesetz erhoben. In Opposition zu ihr steht die dritte, welche die moralische Fessel der zweiten sprengt. Als gewichtigster Dramaturg nach Lessing hebt sich aus Hill's und Fischer's Darstellungen Joh. Friedr. Schink heraus (dem schon Bitterling in den Theatergeschichtl. Forschungen eine Monographie widmete), dieser starr doktrinäre Anhänger der Aufklärung und fast verbissene Verfechter ihres Lehrsatzes von der «nützlichen Wahrheit».

Ein Charakteristikum der letzten 2—3 Spielzeiten deutscher Bühnen war das Erscheinen einer Unzahl von örtlichen Theater-Zeitschriften, die alles übersteigt, was (quantitativ) selbst das 18. Jahrhundert sich leistete und auf die ausführlicher im nächsten Jahrbuch eingegangen werden soll, sowie einer umfangreichen Almanach-Literatur, d. h. einer nicht unbeträchtlichen Reihe von Theater-Jahrbüchern von sehr verschiedenem Charakter. Manche kleine und unbedeutende Bühne besaß bereits ein Organ irgendwelcher Art, ehe sie irgendeine künstlerische Leistung aufzuweisen hatte. Allerdings entsprach dann das Niveau dieser Publikationsschrift meistens doch dem der praktischen Taten einigermaßen. Streng literarischen Charakter trug das unter dem (in diesem Falle wirklich berechtigten) Titel ‹Deutsche Bühne› herausgegebene ‹Jahrbuch der Frankfurter Städtischen Bühnen›, das im Auftrage des damaligen Generalintendanten Dr. Zeiß (jetzt in München) der inzwischen allzu jung verstorbene, begeisterungsfähige Dramaturg Dr. Georg J. Plotke (Literarische Anstalt Rütten und Löning, Frankfurt a. M. 1919) edierte. Das über 400 Seiten umfassende Werk ist inhaltlich viel mehr geworden als bloß ein vornehmer Rechenschaftsbericht über die überaus reiche und schöne Frankfurter Arbeit, nämlich — um diese letztere gruppiert, die damals tonangebend auf dem Gebiete des Schauspiels war — eine von den ersten Theaterschriftstellern Deutschlands gegebene Gesamtübersicht vor allem über die gegenwärtige dramatische Produktion auf der einen Seite (in einem ‹Literarischen Teil›, in dem sich unter anderem auch ein sehr schöner Aufsatz Gustav Landauer's über ‹Troilus und Cressida›

befindet; s. oben p. 94), über bühnenkünstlerische Probleme auf der anderen (in einem «Speziellen Teil»).

Leider hat dieser erste und für immer einzige Band mit seiner Überfracht an «schwerem» Material buchhändlerisch derartig gründlich Schiffbruch gelitten, daß der Verfasser dieser Dramaturgischen Rundschau und sein Verleger bei der Herausgabe eines «Mannheimer Theater-Jahrbuchs» (1. Jahrg., hrsg. von Dr. E. L. Stahl, mit 10 Bildbeigaben, Verlag Hermann Meister, Heidelberg 1919) diese Erfahrungen wohlweislich in Berücksichtigung ziehen und Umfang wie Inhalt deutlicher begrenzen mußten. Sie haben aber trotzdem jede Konzession an den schlechten Geschmack vermieden. Die Hauptartikel bilden Übersichten über das Mannheimer Nationaltheater seit Kriegsbeginn, teils von den Regisseuren selbst, teils von Kritikern, und eine Rundfrage über die — damals sehr viel diskutierte — Zukunft des Mannheimer Nationaltheaters mit Antworten angesehener Mitbürger der Stadt. Nicht mit Inseraten durchschossen ist außer diesem nur noch der kleine «Gothaer Theater-Almanach 1920» (F. A. Perthes, Gotha), herausgegeben von Dr. Erich Nippold, dessen Inhalt etwas dürftig ist und fast nur einiges statistische und historische Material enthält.

Die übrigen, noch vorliegenden Theater-Almanache genügt es zu registrieren. In ihnen allen überwiegt leider offensichtlich das geschäftliche Interesse erheblich das künstlerische oder theaterhistorische, so bemüht auch die Herausgeber Heinrich Zerkaulen bei den Almanachen 1919 bzw. 1920/21 der Vereinigten Stadttheater Essens (Fredebeul und Koenen, Essen), Wolfgang Hoffmann-Harnisch im Bielefelder Theateralmanach 1919/20 (Verlag für Theater und Kunst), Paul Straßner (Theater-Almanach für Karlsruhe und Baden-Baden, 1. Jahrgang). Walter Müller-Waldenburg bei dem über das vornehmere «Jahrbuch» siegreich gebliebenen Frankfurter Theater-Almanach für 1917/18, 1918/19, 1919/20 (von denen der letztere unter anderem treffliche Kritiker-Karrikaturen Benno Elkan's enthält) waren, durch Qualität des textlichen Inhalts oder der Bilder einen Ausgleich herzustellen. — In weiterem Abstand sind anzuführen der Almanach des Stettiner Stadttheaters 1919/20 (Kunstanstalt M. Bauchwitz in Stettin) und das sogenannte «Bühnen-Jahrbuch» des Freiburger Stadttheaters 1919/20 bzw. des Heidelberger Stadttheaters 1920/21 (Herausgeber von beiden: C. Hummel in Heidelberg).

Der Neuerscheinungen auf dem Gebiete der Dramaturgie im engeren Sinne, den neuen Werken über Schauspielkunst und endlich der ebenfalls ziemlich zahlreichen Spezialliteratur, die Max Reinhardt und seinem Wirken in den letzten Jahren gewidmet worden ist, gedenke ich im nächsten Shakespeare-Jahrbuch einen gesonderten Überblick zu widmen.

Theaterschau.

Shakespeare im Wiener Burgtheater 1920.

Viel Lärm um nichts. — Hamlet.

Die Shakespeare-Arbeit des Burgtheaters bestand im abgelaufenen Jahre in Neuinszenierungen von «Viel Lärm um Nichts» und «Hamlet». In beiden Aufführungen sprach der Bühnengestalter das maßgebende Wort und brachte das an sich ebenso erfreuliche als bemerkenswerte Streben des altehrwürdigen Instituts zum Ausdruck, sich durch einen kräftigen Ruck ins Moderne zu verjüngen. Diese in der «Tradition des Hauses» begründete Anpassungsfähigkeit an die jeweilige Kunstrichtung ist die Panazee, die die Burgtheater-Kunst vor Rückständigkeit und Verknöcherung bewahrt. Man kann heute ohne Übertreibung sagen, daß das Burgtheater nicht nur den veralteten Stil der realistischen Dekorationsbühne hinter sich geworfen hat, sondern daß es entschlossen scheint, im Durchbruch zu noch ungeklärten Zukunftsformen der Bühnenkunst die Führerschaft zu übernehmen. Staunend beobachtet man, wie ein jünglinghaft draufgängerischer, revolutionärer Geist unbedenklich über Schranken setzt, die noch vor kurzem als letzte Grenzen des Kunstmöglichen galten. Das Burgtheater ist jetzt bewußt und mit Überzeugung unter den Kühnen tolldreist, unter den Modernen hypermodern. Insofern nun jede Zeit das Recht, ja die Aufgabe hat, die Dinge mit ihren eigenen Augen zu sehen, nicht mit denen ihrer Väter und Großväter, ist es von nicht zu unterschätzender Bedeutung, wenn ein Institut wie das Burgtheater den Nachdruck seiner erzieherischen Kraft und seines reifen Kunsttaktes an die Durchführung eines neuen Stiles wendet und ihn so in ununterbrochener Folge an seine Überlieferung schließt. Das Recht und die Aufgabe des Literar- und Bühnenhistorikers aber ist es, bei jeder Neugestaltung vom Standpunkte der Jetztzeit aus zu fragen: wie verlangt das Ding von sich aus gesehen zu werden? Nur dadurch erfüllt die Kunstkritik ihren einzigen Zweck: den, Künstlern und Publikum Winke zu geben, wie sie sich jener höchsten Einsicht nähern, die — halb bewußt, halb intuitiv — unter vielerlei Möglichkeiten gewissermaßen die absolute ist, die Wiedergabe und Verkörperung des Einmaligen und Einzigen in jedem Kunstwerk, seines Urbildes, seiner Idee in höchstgesteigerter Klarheit.

«Viel Lärm um Nichts» wurde in dem wunderschönen Schloßtheater von Schönbrunn, einer höfisch vornehmen Stileinheit edelster Barocke, von

Oskar Laske, dem kongenialen Illustrator des «Till Eulenspiegel», herausgebracht. Er begann seine Aufgabe mit einem kecken architektonischen Witz: die kleine Liebhaberbühne wurde als Fortsetzung des Saales behandelt — gleiche Marmorverkleidung der Wände mit den gleichen bronzenen Beleuchtungskörpern und denselben (im Spiel als Balkons verwendeten) korbartigen Logenausbuchtungen. Es sollte der Schein geweckt werden, als wäre gar keine Bühne vorhanden, sondern nur an dem einen Ende des Prunksaales ein Schaugerüst aufgeschlagen. Man geriet also vom entgegengesetzten Ausgangspunkt wieder in die Hauptverfehlung der alten Dekorationskunst: Vortäuschung einer nicht vorhandenen Wirklichkeit, wobei die Illusionskraft des Bühnenapparats nach einer stets wiederholten Erfahrung immer den kürzeren zieht. Der Mißgriff war diesmal womöglich noch folgenschwerer, da die Absicht der Täuschung von einem negativen Prinzip ausging. Man wollte nicht Wirklichkeit vortäuschen wie ehedem, sondern die Wirklichkeit wegtäuschen. Es ist ein kurioses Bemühen des modernen Theaters, dieses immer wieder zutage tretende Streben, den Schein, der doch das Wesen dieser Kunst bildet, um jeden Preis aufzuheben. Man ist nunmehr in der Erkenntnis des Bühnenwesens zu der Einsicht vorgerückt, daß auf den Brettern alles darauf ankomme, nicht nachahmend wirken zu wollen. Aber weniger fest steht noch der ebenso wichtige Nachsatz: daß es nicht minder geboten ist, in allem und jedem illusionistisch zu schaffen. Technische und dekorative Mittel haben keinen andern Zweck als den, daß sie dem Drama verhelfen, in denkbarster Vollkommenheit in die Erscheinung zu treten. Sobald sie den Formenreichtum des Dichtwerks verwischen oder seinen Gedanken verdunkeln, arbeiten sie dem Dichter entgegen und sind, was immer für künstlerische Vorzüge sie an sich haben mögen, vom Übel. Gesündigt wird in dieser Hinsicht heute nicht aus Roheit oder Unverstand, sondern aus Überfeinerung in dem Wunsche, die unerhörten Behelfe, über die man im Ausstattungswesen verfügt, bei einer alles Dagewesene übertrumpfenden Einfühlung in den Dichter zu verblüffender Wirkung zu bringen. Ob nicht dem Geiste Shakespeare's besser gedient wäre mit einer andeutungsweise einfachen, aber der Natur der Örtlichkeit gemäßen Raumgestaltung, die dem Zuschauer keine Rätsel aufgibt, als beispielsweise in «Viel Lärm um Nichts» mit den beiden käfigartigen Laubengittern vor einem gobelinartig stilisierten Gartenprospekt mit etlichen bizarren Baumstrunken und fliegenden Paradiesvögeln mitten in dem barocken Marmorsaal — bleibt zu entscheiden. Es handelt sich hier um Prinzipfragen. Darum lohnt es sich, ausführlicher bei ihnen zu verweilen.

Wilke's Farbenfreudigkeit gefällt sich in starken, ungebrochenen Tönen. Sie ordnet sich zwar nicht in die Harmonie der durchgoldeten matten Sattheit der Schönbrunner Barocke, stimmt aber desto besser zu der Breughelschen Derbheit des Humors, auf den die ganze Darstellung zugeschnitten ist. Nur die anmutige Musik E. W. Korngold's, die in melodiöser Lieblichkeit als feiner Stimmungsbehelf das Stück durchfließt, wird Beatrice's Wort gerecht: «all mirth, and no matter». Im übrigen verabreicht man statt «mirth» (Frohsinn, Heiterkeit) durchweg Possenhaftigkeit. An Stelle der wunderbaren Fülle und Vielseitigkeit der allerlei Humore, aus denen Shakespeare's Komödiengeist sich zusammensetzt, tritt eine öde Einförmigkeit. Das düster Gruslige, leichtbeschwingt Fröhliche, ironisch Witzige, alles ertrinkt in

der Flut des Derbkomischen, wobei es um so empfindlicher zutage tritt, daß gegenwärtig im Burgtheater gerade an schöpferisch begabten Komikern ein Mangel herrscht.

So kranken gleich Dogberry und Verges an dem Irrtum, in den nur schauspielerische Unfähigkeit verfallen kann, daß Shakespeare's komische Gestalten nicht wie die ernsten als Menschen geschaut und gerundet, folglich aus ihrem menschlichen Kern heraus dargestellt werden müßten. Bei Shakespeare's Konstablern dürfte eine bestimmte ironische Absicht des Dichters vorliegen. Die Sitte, daß die zu dieser verantwortungsvollen Stellung berufenen Bürger — Shakespeare's eigener Vater bekleidete sie eine Zeitlang — das beschwerliche Amt weiterverpachteten, hatte die Zuweisung magistratischer Machtbefugnisse an Leute zur Folge, deren Bildung und Lebensführung dem Amte nicht gewachsen war. Diesen Mißbrauch scheint Shakespeare in Dogberry und Verges zu veranschaulichen. Ihre Lächerlichkeit entspringt in den meisten Fällen der Unfähigkeit des kleinen Mannes, seine Gedanken auszudrücken, seiner Verlegenheit im Verkehr mit Höhergestellten, seinem Drang, sich ein Ansehen zu geben. Dogberry und Verges meinen in der Regel etwas ganz Richtiges, bringen es nur — selbstredend in völliger Naivität — falsch zum Ausdruck oder sagen das Gegenteil von dem, was sie meinen. Ihre Komik beruht auf einem doppelten Widerspruch: erstens einem innerlichen zwischen der eigenen Meinung von ihrer Wichtigkeit und dem Ansehen, das sie bei den Leuten genießen, zwischen der strahlenden Selbstbefriedigung über ihre vermeintliche Klugheit und ihrer tatsächlichen Leistungsfähigkeit. Und zweitens in dem äußeren Gegensatz zwischen der Amtswürde, die sie vertreten, und der Art, wie sie ihr gerecht werden. Dementsprechend wollen diese Gestalten charakterisiert und beseelt, aus innerer Überzeugung heraus gespielt sein — schlicht, mit jenem der Einfalt häufig eigenen Gemisch von Schlauheit und Treuherzigkeit, die einerseits bis ans Rührende streift, andrerseits mit dem Glück, das der Dumme zu haben pflegt, doch die Fährte des dunkeln Vorganges aufspürt. Was hat einst Hugo Thimig aus der Gestalt des Dogberry alles herausgeholt ohne jedes Hinzutun irgendwelcher Mätzchen und Hanswurstiaden. Wie hat man Tränen gelacht über seinen Holzapfel, der sich in schlichtem, liebenswürdigem Behagen, in urwüchsiger Selbstverständlichkeit auslebte. Heut herrscht statt dessen ein mühsames Überladen mit rein äußerlichem Aufputz, affenartiges Gliederverrenken, widerliche Verballhornung des Textes, schale Narretei, die sich z. B. nicht entblödet, durch das Verwuzeln der mit Draht durchzogenen Frackschöße erheiternd wirken zu wollen. Shakespeare's Humor ist zur Operettenkomik geworden, in der der Librettist dem Bühnenroutinier einen Haken liefert, seine Späße daran zu hängen.

Die Qualität des Scherzhaften, die man bei der Aufführung von «Viel Lärm um Nichts» im Auge hat, wird in einem symptomatischen Beispiel durch einen für Margarethe eingefügten Witz gekennzeichnet. Sie bietet (III 4) dem Benedikt «einen Benediktiner» (Schnaps) an, statt des destillierten Kardobenediktenkrauts, das sie ihm bei Shakespeare in anmutiger Schalkheit als erprobtes Hausmittel aufs Herz legen will.

Den Gipfelpunkt des Verfehlens erreicht das Streben, alles über denselben Kamm des Grobkomischen zu ziehen, in dem Don John, aus dem

mit vieler Kunst eine pathologisch abstoßende Clowngestalt gemacht wird, ein melancholisch giftiger Trottel. Fast ließen sich mit demselben Recht Richard III., Jago, der Bastard Edmund als Hanswurste spielen. Don John steht zu ihnen in naher Verwandtschaft, er teilt mit ihnen die unmittelbare Abstammung vom Vice der Moralität. Wie Richard fühlt er sich in seinem Menschenrecht beeinträchtigt, wie Edmund grollt er dem edlen Halbbruder, wie Jago tut er Übles aus Lust an der Tücke. Er durfte, wollte man für den Ulk der Komödie ein Übriges tun, ins Düstergroteske des Theaterbösewichts hinübergespielt worden (wie etwa der Luciano im Zwischenspiel des «Hamlet»), in holzschnittartiger Drastik, zur Andeutung jener über der Wirklichkeit liegenden Komödienwelt Shakespeare's, in der sich die zugespitzten Gegensätze der Tragik und der Burleske berühren. Im Mikrokosmos dieser Welt spielen aus gemeinsamer Quelle fließende schwärzeste Schatten und hellste Lichter so gut ineinander wie im Makrokosmos der Shakespeare'schen Tragödienwelt. Dies gehört ebenso sehr zu Shakespeare's (wiederholt mit Rembrandt verglichener) Kompositionstechnik als zu den Bedürfnissen und Forderungen des Elisabethanischen Publikums, dessen Willen der Theaterdichter Shakespeare zu respektieren hatte. Der Clown in der Tragödie und die düster oder wehmütig ernste Person in der Komödie, so verlangt es eine auf starke Gemütsbewegungen fahndende, kindlich phantasievolle Zuhörerschaft.

Die Verzerrung des Don John ins Läppische widerspricht aber nicht nur dem Shakespeare'schen Kunstgeschmack im allgemeinen. Sie stört auch die überaus kunstvolle Symmetrie im Aufbau des Stückes.

Man vergegenwärtige sich nur die Gruppierung der Gestalten in «Viel Lärm um Nichts»: der Fürst und sein Bastardbruder (der Gute und der Böse, gleich dem lichten und dem dunkeln Prinzip). Jeder von ihnen mit zwei Helfershelfern: Don Pedro mit den beiden Dienern des Gesetzes und der Ordnung, Dogberry und Verges, John mit zwei Strolchen, dem Trunkenbold Boracchio und dem (eigentlich nur der Gleichmäßigkeit zuliebe vorhandenen) Conrado. Ferner: gegenüber dem fürstlichen Bruderpaar ein edelmännisches: der wohlwollende, warmherzig-väterliche Leonato und der griesgrämige, nüchtern-verständige Antonio, den das Burgtheater ebenfalls in einem lächerlichen Aufzug Kapriolen schlagen läßt. Ferner zwei Liebespaare: Hero und Claudio, die für das Zeitalter typischen Liebenden, *er* nur Liebhaber, rasch entzündet, ebenso rasch erkaltet, dann wieder erglühend, *sie* ganz duldende stille Weiblichkeit mit dem selbstlosen, gehorsamen, ahnungsvollen Herzen — beide unpersönlich, wie aus einem Bilde frühflorentinischer Renaissancemeister geschnitten. Das zweite Liebespaar dagegen, Benedikt und Beatrice, strotzend von persönlichster Eigenart, ganz auf Temperament und Mutwillen eingestellt, unsentimental, eigenwillig, aber echt in ihrem Empfinden — die beiden Tollen, die die Scharfblickenderen sind. Und schließlich als Einzelgestalt der bei Shakespeare fast niemals fehlende Normalmensch, der klar urteilende, das objektive Denken des Dichters oder des Zuschauers vertretende Beobachter, der Mönch. So sind die Gestalten bei fortlaufender Analogie durchweg kontrastiert und mit großer Kunst das höchste Licht auf Benedikt und Beatrice gesammelt.

Der leitende Gedanke bei der Ummodlung des Don John im Burgtheater war die wehleidige Besorgnis, ein modernes Publikum, das in Lust-

spielerwartung ins Theater kommt, könnte sich an einem Scheusal von so unheimlicher, das Maß des Wahrscheinlichen übersteigender Niedertracht wie Don John stoßen. Indes wird kein mit dem Text Vertrauter leugnen, daß diese Unwahrscheinlichkeit nicht größer ist als die, auf der der ganze Vorgang der Komödie beruht. Die an dem schwarzen Bösewicht zum mindesten gerechtfertigte Roheit wird überboten durch die leichtgläubige Roheit des schwärmerischen Claudio, der ohne Zaudern die Geliebte der öffentlichen Beschämung preisgibt, durch die Roheit des edlen Fürsten, der ihm dabei behilflich ist, durch die rohe Härte des gütigen Leonato, der wie der enttäuschte Liebhaber keinen Augenblick an der Schuld des makellosen Mädchens zweifelt. Shakespeare's Komödienwelt will eben nicht mit dem Verstandesmaß der Wirklichkeit gemessen sein. Wer in ihr einen Don John nicht erträgt, bringt noch viel weniger die Anpassungsfähigkeit für die übrigen Personen auf.

So sollte denn die reproduzierende Kunst stets eingedenk sein, daß sie dem Kunstwerk niemals gerecht wird, wenn sie es nicht aus den Begriffen seiner Zeit heraus versteht. Nachher — aber nur nachher — mag sie es immer hin nach ihrem eigenen Geschmack, mit ihren eigenen Ausdrucksmitteln wiedergeben.

Diese Erwägungen regt auch der «Hamlet» an, der, von Alfred Roller auf die Bühne gebracht, sowohl im Gesamteindruck als in glücklichen Einzelbildern einen tiefen und fesselnden Eindruck macht. Ob, was wir da in stilvoll vornehmer Würde zu sehen bekommen, der wahre «Hamlet», Shakespeare's «Hamlet» ist, bleibt nichtsdestoweniger zweifelhaft. Carlyle sagt in «Hero-worship» (III), aus dem «Hamlet» modle jeder eine Art Geschichte, die er besser oder schlechter verkörpere. In der Tat könnte man ja beinahe sagen, wie jede Generation ihre Gottesidee habe, so habe sie auch ihre Vorstellung des «Hamlet», der schließlich alle diese Auffassungen überlebt und in dieser Wandlungsfähigkeit seine Unsterblichkeit bekundet. Hermann Winds («Hamlet auf der deutschen Bühne», Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte) zählt eine ganze Reihe von zeitgemäß gefärbten Hamleten auf: den ritterlichen Brockmann's, den Kant-Hegel'schen Beschort's, den rationalistischen Pius Alexander Wolf's, den klassischen Goethe's, den romantischen Emil Devrient's, den weltschmerzlich-Schopenhauer'schen Dawison's, den sentimentalen Sonnenthal's den pathologischen[1]) von Kainz, den neurasthenischen von Moissi.

Der Hamlet Shakespeare's war vermutlich keiner von ihnen, wohl aber mag jeder ein Bruchteil von ihm sein, gewissermaßen ein Ausschnitt seines Wesens, und sie alle miteinander gäben vielleicht die Universalität des dichterischen Ingeniums wieder, wie es in dieser Gestalt der Gestalten lebt, der Shakespeare von seiner Weltidee und dem Ewig-Menschlichen in sich mehr gegeben hat als irgendeiner andern. Mag nun auch der nachgeborene Künstler ihrem innern Universum immer nur von einem bestimmten Punkte aus beikommen können, mag er sich auch im Verstärken oder Verblassen einzelner Farbentöne Freiheiten erlauben dürfen, so muß ihm doch die mit dem festen Willen einer schöpferischen Hand gezogene äußere Kontur für unantastbar gelten. Niemals wird er straflos die Linie der Gestalt zertrümmern dürfen.

[1]) Hier tut Winds Kainz unrecht. Sein Hamlet war nicht pathologisch, sondern tat unter allen Modernen am meisten der seelischen Fülle des Hamlet genug.

Hamlet, eine Vollnatur von genialischem Schwung, besteht, wie jede Universalität, aus einer Menge fest ineinander verzahnter Widersprüche. Seine Sterblichkeit liegt in der Störung des seelischen Gleichgewichtes, das diese Gegensätze in höchst gesteigerten Augenblicken zur Folge haben. Hamlet ist Temperaments- und Nervenmensch, was gerade das Gegenteil von Neurastheniker bedeutet, kein Mensch mit kranken, verbrauchten Nerven, sondern mit Nerven von feinster Schwingungsfähigkeit und vollkommenster Empfindlichkeit für alle äußeren Einflüsse, ein Mann von jener Sensitivität der Sinne, ohne die es kein Ausleben des Ingeniums gibt. Und Hamlet ist in der Tat ein Ingenium von überragender Begabung und bestgeschulter Ausbildung. Dieses Ingenium sitzt in fürstlichem Geblüte, dem die bis zur Willkür gesteigerte Freiheit und Sicherheit des Handelns für selbstverständlich gilt. Hier liegt ein doppelter, kaum auszugleichender Gegensatz. Hamlet, der Dänenprinz, der Wikingersproß, ist Gewaltsmensch, widerstandslos gegen die Leidenschaft des Augenblicks, voll der rohen Kraft, die sich ohne Gewissensskrupel durchsetzt (Beseitigung des Polonius und Rosencranz' und Guildenstern's), vom Gedanken der Blutrache blind gedrängt, Mannesheldentum als höchstes Ideal vor Augen. Hamlet, der Renaissancephilosoph, der die Schule von Wittenberg durchgemacht hat, Hamlet der Künstler und Mäcen, ist ein Kulturmensch geläutertster Selbsteinkehr. Die Tat, zu der sein Blut ihn treibt, ist von diesem höheren Standpunkt seines edleren Ichs nichts, wenn sie nicht die rechte, gerechte, von Gott gewollte tadellose Tat der Vergeltung ist. In seiner verantwortungsvollen Seele lebt ein Ideal der Gewissensreinheit, der Makellosigkeit, dem er wie einem Kultbild der eigenen Persönlichkeit fanatisch dient. Darum zaudert er immer aufs neue vor der Bluttat, die sein stürmischer Sinn fordert, und schmäht sich zugleich in wildem Ungestüm, daß er zaudert. Das ist der Konflikt in Hamlet's Seele. Und daß schließlich sein rasches königliches Räuberblut über sein lauteres Denkertum triumphiert, daß er, nachdem er in blindem Zustoßen den Polonius aus der Welt geschafft, an den König Hand legt — nicht als Werkzeug höchster, heiligster Gerechtigkeit, als Sühner und Vergelter — daß er ihn in der Wut und Hast des letzten Augenblicks fast überlegungslos mordet — das ist sein tragisches Verhängnis. Das ist Hamlet's «Geschichte», für deren Erklärung er Horatio zu leben bittet, zur Rechtfertigung seines geschädigten Rufes. Das ist der Tribut der Sterblichkeit, worüber der Rest Schweigen sein soll. Nichts verfehlt so gründlich den Kern der Hamlet-Natur — die von Haus aus offen und zugänglich, humor- und liebevoll, also positiv und durchaus aktiv ist — als die vorgefaßte Meinung, daß man ein mattherziges Gemüt vor sich habe, weich und träge, in Weltschmerz oder Weltverbitterung um die Freiheit des Urteils und des Gemütes gebracht. Hamlet ist das «heilig glühende Herz», das «alles selbst vollendet», stolz und einsam in seiner Überlegenheit, mit sich selbst ins Gericht gehend wie mit den anderen, überwunden und dennoch Überwinder, Kämpfer und Sieger — Mensch.

Roller, ein ernster, denkender Künstler, getragen von der Begeisterung und edlen Demut, die dem Dichter dienen will, trat leider von dieser falschen Voraussetzung aus an seine Aufgabe heran. Er sah in Hamlet nur den verdüsterten, durch inneres Wühlen und Spintisieren aus dem Gleichgewicht gebrachten Melancholiker, dessen schwache Nerven, einer ihm aufgebürdeten

grausamen Tat nicht gewachsen, nachgeben. Roller's Hamlet ist ein mit sich und der Welt Zerfallener. Das All ist ihm schwarz verhängt und die Menschen sind ihm Zerrbilder.

Diese Auffassung verkörpernd, eröffnet Roller das Stück — vor dem Auftreten Hamlet's — mit einem (überaus eindrucksvollen) Bühnenbild: klarer Sternenhimmel der eisigen Winternacht. Mit Hamlet's Erscheinen treten schwarze Samt- und Stoffwände in Kraft, zwischen denen sich das Drama abspielt mit einer nur zweimaligen Unterbrechung in den zwei entscheidenden Augenblicken, in denen durch das — vermeintliche krankhafte — Dunkel von Hamlet's Seele Licht fällt: während des Schauspiels, das vor einem eine primitive Landschaft darstellenden Gobelin spielt (also gerade da, wo Shakespeare sicher an keine Dekoration gedacht hat), und im Augenblick seines Sterbens. Da zerreißt das Dunkel gewissermaßen endgültig. Ein lichter Glorienhintergrund öffnet sich in der ganzen Weite der Bühne, und Fortinbras' versammeltes Heer huldigt Hamlet mit der Ehrenbezeigung für einen toten Helden.

Zwischen den schwarzen Wänden bewegen sich die Gestalten des Dramas in etwas karikierter, unschöner Gewandung, von eintönig greller Farbe. Sie stellen die Wirklichkeit dar, nicht wie sie an sich ist, sondern wie sie sich in Hamlet's ungesundem Hirn malt. So kommt denn zu dem ersten Verfehlen, daß Roller die Welt durch das Auge seines Helden sehen will, noch das zweite, daß er dieses Auge eigenmächtig einstellt.

Es braucht hier nicht erörtert zu werden, in welchem Maße die Annahme, Shakespeare sehe Welt und Menschen nicht als Erscheinungsformen an sich, sondern als Spiegelbilder in der Seele seines Helden, seinem Schaffen widerspricht. Nicht nur, weil es für derartiges modernes Raffinement zu naiv ist, seine Größe liegt gerade darin, auch der letzten seiner Nebenpersonen in objektiver Gerechtigkeit gegenüberzustehen und ihr ein individuelles Ausleben zu gönnen.

Von diesem — allerdings wesentlichen — Punkte abgesehen, leistet die Roller'sche Bühnengestaltung Prächtiges. Das Vereinfachungsproblem scheint hier wesentlich befriedigender gelöst als im «Macbeth», vielleicht darum, weil kein Shakespeare'sches Stück der idealen Zeit- und Ortsbehandlung, wie der Expressionismus sie beabsichtigt, zugänglicher ist als der gleichzeitig in der nordischen Heldenzeit und in der Gegenwart des Dichters spielende «Hamlet».

Roller geht ganz vom Malerischen aus. Im Anschluß an ein bereits auf den Reinhardt-Bühnen übliches Prinzip, für bestimmte Stücke bestimmte Farben zu verwenden, ist sein «Hamlet» eine Symphonie in Schwarz als Grund- und Rot als Ergänzungsfarbe. Die schwarzen Wände, durch das verschiedene Stoffmaterial fein abgetönt, wirken bei der Höhe des Hauses feierlich-großartig, mit einem gotischen Zug des leidenschaft-sehnsüchtigen Aufwärtsstrebens. Der Zuschauer wird durch diese expressionistischen Stimmungsbehelfe gleichsam in die erforderliche Empfindung hineingestoßen. Der Farbeneindruck ist für Roller maßgebender als die örtliche Wahrscheinlichkeit. Dem roten Farbenfleck zuliebe, der in dem schwarzen Gesamtbild dem Auge eine willkommene Abwechslung bietet, wählt er einen roten Fußboden, der vom Zuschauer auch für den Friedhof hingenommen werden muß.

Überhaupt kann man sich der Erwägung nicht entschlagen, ob die zum Prinzip erhobene Vereinfachung, die in Wirklichkeit die Verfeinerung einer

ihres Luxus überdrüssigen Zeit ist, nicht der bezweckten Sammlung des Zuschauers eher gefährlich als fördersam wird. So z. B. die Stufenteilung der, bis auf einige andeutungsweise verwendeten Requisiten, leeren Bühne. Auf diesen Stufen gruppieren sich die Spielenden stehend. Immer stehend. Allmählich bemächtigt sich des Zuschauers ein solches Gefühl der Müdigkeit, daß seine Aufmerksamkeit mit der Sehnsucht nach einem Stuhl zu kämpfen hat. Auf diesen Stufen sitzt auch während des Schauspiels Ophelia (ungehörigerweise bereits während Hamlet's Monolog) und (I 2) Hamlet selbst bei der Versammlung des Hofes — gegen alles Zeremoniell, abseits, in seinen Mantel gehüllt, schwer auffindbar für das suchende Auge, das schon meint, zu einem «Hamlet» ohne Hamlet gekommen zu sein.

Auch die Neuerung des mit einem schwarzen Brett überbauten Souffleurkastens, auf dem Hamlet sitzend, liegend, stehend, seine Monologe hält, das dem Königspaar während des Schauspieles als Sitz (mit dem Rücken zum Publikum) und dem König (III 3) als Betschemel dient, kann kaum glücklich genannt werden, da das Experiment immer gewisse Vorstellungen von Akrobaten-Kunststücken erweckt.

Wie die Raum-, sieht auch die Lichtbehandlung gänzlich von aller Wirklichkeit ab. Vor jedem Monologe Hamlet's wird die Bühne verdunkelt und Hamlet's Gestalt durch einen Scheinwerfer in blendendstes Licht getaucht. Das Herausheben und Loslösen von seiner Umgebung soll auch für den Zuschauer die Umwelt verschwinden machen und alle Aufmerksamkeit auf den Sprecher sammeln. Aber der sprunghafte Lichtwechsel, das gewaltsame Zerreißen des Gewohnten, Natürlichen, Selbstverständlichen, wirkt eher aufregend als sammelnd und erschwert dem Schauspieler seine Aufgabe, statt ihm, wie beabsichtigt, vorzuarbeiten. So hat er z. B. mit dem grotesken Eindruck seines Schattens zu kämpfen, der in gespenstigen Dimensionen auf die Rückwand fällt. Der Ausstattungskünstler, auch der bedeutenste, wird an dramatischen Höhepunkten von absoluter Innerlichkeit doch sein Bestes durch völlige Enthaltsamkeit leisten.

Am schlimmsten fährt bei der neuen Einrichtung der Geist. Er wird den Mitspielern in fast greifbare Nähe gerückt. Ein behaglicheres, umgänglicheres Gespenst als das des Burgtheaters hat man noch nie auf den Brettern gesehen.

In der Anordnung des Textes wurde — mit Ausnahme der Szene des Osric — nicht nur nicht ergänzend, sondern noch mit dem Rotstift gearbeitet. Hamlet's Monolog und die Szene des Fortinbras (IV 4) sind nicht eingefügt, und unbegreiflicherweise auch Hamlet's Unterweisung der Schauspieler (III 2) gestrichen worden — ein Schnitt ins Fleisch. In dem Stück, in dem das Schauspiel zur Bedeutung des Schicksals erhoben wird, sind auch seine Kunstregeln keine Einlage, sondern als Erklärung seines Wesens notwendig und zugehörig, gerade wie in «Emilia Galotti» Conti's Bild mit seiner hinreißenden Wirkung auf die Bühne muß, um uns zu zeigen, was dieser Künstler kann.

Helene Richter.

Berliner Shakespeare-Vorstellungen.

Spielzeit 1920/21.

Großes Schauspielhaus: Der Kaufmann von Venedig. Ein Sommernachtstraum.
Volksbühne: Die Komödie der Irrungen.
Staatstheater: Der Sturm. Richard III.

Die Aufführung Shakespeare'scher Werke stellt ein Problem dar, dessen Lösung bis heute nicht vollständig gelungen scheint. Während die frühere Zeit darauf ausging, das Shakespeare-Stück der Bühne der eigenen Zeit anzupassen, und, um dies zu ermöglichen, den Schwerpunkt der Bearbeitung auf das dramaturgische Gebiet verlegte, kehrte die neuere Zeit, seit R. Genée, die Sache um und verlangte, daß die Bühne dem Drama angepaßt werde. Das bedeutete eine Vereinfachung der Bühne bis zu dem Grade möglichsten Indifferentismus der Szenerie. Nur so war der rasche Szenenwechsel möglich, daß man die Bühne unverändert ließ und die Dekoration nur leise andeutete. Alle modernen Versuche glaubten die Lösung des Problems darin zu finden, einmal die Einfachheit der Originalbühne anzustreben, andererseits aber diese Einfachheit dem modernen Empfinden anzupassen.

Diese Reformbestrebungen waren scheinbar auf einem toten Punkt angelangt, da erschien Max Reinhardt, der Meister der Inszenierungskunst, und schlug einen Weg ein, der in der Tat neue Gedanken zeigte. Ob sie zum Ziele führen werden, muß die Zeit lehren. Anfangs im Deutschen Theater, seit zwei Jahren im Großen Schauspielhause brachte Reinhardt eine Reihe der Shakespeare'schen Dramen zur Aufführung, in denen er seine neuen Ideen gleichsam vor uns entwickelte. Zur Klarheit gelangten sie erst in dem großen Hause, das nicht mehr wie die alte Bühne einer schrankenlosen Ausbreitung entgegenstand. In der Spielzeit 1919/20 hatte Max Reinhardt im großen Hause zuerst Hamlet und Julius Caesar inszeniert. Hamlet mit seinen vielen intimen Szenen versagte und mußte versagen; Julius Caesar dagegen mit seinen großen Aufzügen und Massenszenen übte die stärkste Wirkung aus. Reinhardt hatte offenbar erkannt, daß bei der fast unbegrenzten Fläche der freien Arenabühne die Leistung des einzelnen nur zu sehr zerflattern mußte. Das führte ihn bei der nächsten Shakespeare-Aufführung im März 1921, bei dem Kaufmann von Venedig zu einer neuen Bühnenauffassung, die eine Abwendung von der reinen Form der Arenabühne bedeutete. Er teilt die Vorbühne (Arena) und räumt dem Darsteller nur noch die halbe Fläche ein. Von der anderen Hälfte trennt ihn eine niedere Schranke, die in Form eines Rahmens sich leicht geschwungen mitten durch die Arena hinzieht. So wird gewissermaßen ein Hohlraum geschaffen zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer in der Mitte des Hauses, was den Absichten Reinhardt's zuwiderläuft, der gerade durch den dicht um die Vorbühne sitzenden Zuschauer die innigste Verbindung mit dem Schauspieler auf der Bühne hergestellt wissen wollte. Das Bühnenbild von Venedig, entworfen von Bengen, leidet an einem Zwiespalt: die Abwendung von aller Realistik in der Dekoration verlangte auch von dem Maler des Bühnenbildes die bloße Andeutung, die der Phantasie des Zuschauers die Hauptsache überließ. Dem ent-

spricht die Darstellung Bengen's durchaus nicht. Diese Stadt, die sich von dem Rundhorizont abhebt, ist keine phantastische Darstellung ohne reale Vorlage, aber anstatt Venedigs scheint Genua als Vorlage gedient zu haben. Gut ist die Lösung der Innendekoration von Porzia's Zimmer und der Gartendekoration im letzten Akt. An der Auffassung hat Reinhardt gegen früher nichts geändert: er will das Stück immer noch in eine heitere Märchenstimmung getaucht sehen. Im Mittelpunkt — wenigstens für den Zuschauer — steht wie bei früheren Aufführungen die Rolle des Shylock, die Werner Krauß innehat: mit derben, breiten Schritten, mitunter fast hüpfend, durchmißt er den Bühnenraum; mehr schreiend als sprechend, wildgrotesk, fast komisch in krankhaftem Schmerze über die Flucht seiner Tochter, so zeichnet Werner Krauß den Shylock. Nur eine Stelle läßt er überraschenderweise fallen (III. Akt: ... Ich bin ein Jude. Hat ein Jude nicht Hände, Gliedmaßen ...); diese Stelle, die andere Schauspieler zu einer Anklage an die ganze Menschheit steigern, spricht Krauß fast nebenher im Konversationston. Neben diesem Shylock müssen alle anderen Leistungen verblassen. Nur die Szene zwischen dem alten und dem jungen Gobbo bleibt noch im Gedächtnis haften. Nach Herzenslust kann hier in der weiten Arena Hermann Thimig als Lanzelot durch den Raum tollen und springen und mit dem Vater seine derben Späße treiben.

Mitte April studierte Reinhardt dann im großen Schauspielhaus den Sommernachtstraum ein. Hier läßt er nun die Arenaform gänzlich fallen und nähert sich der Bühnenform, wie sie früher schon durch Georg Fuchs und Rainer Simons vorgeschlagen worden ist. Reinhardt schneidet wie im Kaufmann die halbe Arena ab, läßt die eine Hälfte aber nicht mehr leer, sondern füllt sie mit Zuschauerreihen, die durch eine Schranke von der eigentlichen Bühne getrennt sind; zwischen Schranke und Bühne befinden sich zwei ovale Öffnungen der Verbindung zwischen der Bühne und dem darunter sitzenden Orchester. Die Vorbühne führt als grüne Rasenfläche bis zur Bühnenhöhe hinauf. Auf dieser Vorbühne gehen die beiden Szenen des ersten Aktes und die meisten Szenen der folgenden Akte vonstatten. Erst für den zweiten Akt öffnet sich der Vorhang und läßt dem Zuschauer die Hinterbühne sichtbar werden, die den Wald bei Athen vorstellt. Dieser Wald, entworfen von Meid, bedeutete in diesem Theater eine Überraschung; er zeigt das typische Bild der lieben alten Guckkastenbühne: rechts und links Waldkulissen und Versatzstücke; hinten, über die Bäume hinweg, freier Ausblick auf den Nachthimmel. Der Schlußakt spielt in einer offenen Säulenhalle; Reinhardt setzt hier das Herzogpaar und die beiden Liebespaare so dicht an das Parkett, daß während der Vorführung der Rüpelkomödie die Schauspieler gleichsam als Zuschauer unter den übrigen Zuschauern verschwinden. Schauspielerisch bedeutete diese Aufführung keinen Fortschritt. Auch Reinhardt's Regiekunst konnte nicht über die Stimmungslosigkeit mancher Darsteller hinwegtäuschen. Dazu kam noch, daß das große Haus mit seinen weiten Gängen und der Notwendigkeit des langsamen und lauten Sprechens zu Tempoverschleppungen verleitete. Die Folge war, daß manche Szene — besonders bei dem Liebesspiel im Walde — langweilig statt lustig wirkte. Unverwüstlich, wie stets, waren auch hier die Szenen der Rüpel, und unter ihnen war es Hermann Thimig vor allen, der mit seiner schauspielerisch glänzenden, pantomimischen Erwachungsszene am Schlusse des IV. Aktes stürmischen Beifall fand. Gut wirkte außerdem noch, weil rein sprachlich zu lösen, das Herrscherpaar der Elfen: Oberon (Raul Lange) und Titania (Helene Thimig).

Neben diesen sensationellen Aufführungen erschien in Berlin während der letzten Spielzeit noch die Komödie der Irrungen. Jürgen Fehling frischte dieses Verwechselungsspiel in der Volksbühne auf und errang mit dieser Aufführung bei Publikum und Presse einen guten Erfolg. Fehling stellte dieses Lustspiel ganz auf den grotesk-komischen Märchenstil ein, wobei dann allerdings die ernsten Expositionserzählungen abstachen und aus dem Rahmen fielen. Voll übermütiger Laune schreitet die Handlung fort, und Witz und Humor herrschen vor allem in den Szenen, in denen die beiden schwarzen Dromio auf der Bühne ihr Spiel treiben. Eine originelle, aus wenigen Blasinstrumenten bestehende Musik verbindet die 11 Bilder dieses Spiels, das im raschesten Tempo ohne Pause vor dem Zuschauer vorbeizieht. Die Dekoration ist so einfach als möglich: ein weißer Vorhang, durch dessen Spalten die Auftritte und Abgänge vor sich gehen, umschließt im Halbkreis die Bühne. Den eigentlichen Spielplatz bildet ein um zwei Stufen erhöhtes Podest, das fast die ganze Breite der Bühne einnimmt. Auf dieser leeren Fläche spielen fast alle Straßenszenen. Durch wenige Versatzstücke: eine Tür, ein Tor, werden die Schauplätze vor dem Hause und vor dem Kloster bestimmt. Ein Zimmer wird dadurch gebildet, daß auf dem Podest ein dreiseitiges hohes Gitterwerk mit einer Tür im Hintergrunde aufgestellt wird. Das Ganze macht den Eindruck größter Einfachheit; trotzdem verhindern die lebhaften Farben der Versatzstücke, wie auch der Kostüme das Aufkommen des Gefühls von Kälte und Nüchternheit.

Wieviel von der Wahl der Farbe abhängt, zeigte die Aufführung des Sturms, den Anfang dieses Jahres Dr. Berger im Staatstheater inszeniert hat. Die ganze Bühne war in weitem Bogen von einem schwarzen Vorhang, wie von einem Rundhorizont, umspannt; das gab der ganzen Inszenierung einen kalt-nüchternen Ton, der auch auf die Schauspieler übergriff. So blieben die Reden Prospero's kalt, die Rüpelszenen blutleer. Nur eine Leistung ragte durch ihre Urwüchsigkeit hervor: Fritz Kortner's naiv-dummer, gutmütig-wilder, versoffener Caliban.

Außer dem «Sturm» hat das Staatstheater die Historie «Richard III.» im Anfange der Spielzeit neu einstudiert; der Intendant Leopold Jessner hatte persönlich die Regie übernommen. Dramaturgisch ist Jessner nicht weit genug gegangen in der Entlastung der dramatischen Handlung von dem allzureichen historischen Ballast. Dagegen zeigen Dekoration und Darstellung festes und sicheres Zielbewußtsein. Die Dekoration war das Werk Emil Pirchan's. Bis auf wenige Szenen behält er dasselbe Bühnenbild bei: in nicht allzugroßer Tiefe zieht sich quer durch die Bühne eine graue Wand oder Mauer, vor der sich die meisten Szenen abspielen. Ein Tor in der Mitte dient als Ein- und Ausgang, zugleich aber auch als Kerker. Um in das Bühnenbild mehr Abwechselung zu bringen, schließt Jessner den Bühnenvorhang mitunter halb, ja bei einzelnen Monologen und Duoszenen fast ganz. Auf der Mauer (gleichsam der Shakespeare'schen Oberbühne) geht der Weg zum Richtplatz; hier erscheint auch Richard, als ihm von den Londonern die Krone angeboten wird; außer diesem Schauplatz ist noch ein anderer von besonderer Wirkung: er zeigt die bereits berühmt gewordenen Treppen. Auf ihnen spielen sich in toller Hast die Szenen vor und während der Schlacht ab. Ebenso wie die Dekoration hat Pirchan auch die Kostüme streng und einheitlich stilisiert entworfen. Auf geschichtliche Realität ist vollständig Verzicht geleistet, der Stimmungsgehalt der Rolle bildet das Leitmotiv für Farbe und Form der Kostüme: so erscheint Richard im schwarzen Kleide,

Richmond im weißen Mantel. Dieselbe straffe Stilisierung, die Pirchan als Maler erreicht hat, suchte Jessner als Regisseur auch auf die Darstellung zu übertragen. Hier steht er im Gegensatz zu Reinhardt, der als Regisseur gleichsam die Schauspieler aus ihrer Gebundenheit löst, ihnen die größtmögliche Vielseitigkeit abzugewinnen sucht; Jessner dagegen zwängt die Schauspieler ein, will sie auf einen idealen Grundton abstimmen; darstellerisch sucht er die natürlichen Bewegungen des Körpers auf bestimmte Ausdrucksbewegungen zu bringen; in der Sprache soll ein gespannter, dabei zurückgehaltener Ton herrschen. Die Gefahr der Monotonie ist groß bei dieser Richtung, die auf einen rein idealen Ton hinzielt; das Beispiel Goethe's als Theaterleiter, wenn auch in anderer Art, sollte hier als Warnung dienen. In der Aufführung von Richard III. kam die Darstellung nicht immer an der Monotonie vorbei. Eine Aufführung Richard's III. hängt einzig und allein von der Verkörperung der Hauptrolle ab. Gelingt es der Titelrolle nicht, den Zuhörer zu fesseln und zu packen, so muß die Aufführung scheitern, mögen alle anderen Einzelheiten noch so vollendet sein. Im Staatstheater spielte Fritz Kortner den Richard, in Rede und Geste ganz im Sinne des Intendanten Jessner. Kalt, fast zynisch ruhig überdenkt dieser Richard seine grausen Pläne. Nur einmal, als das Ende unabwendbar droht, bricht er mit leidenschaftlicher Wildheit und Raserei los. Unvergeßlich bleibt der Eindruck des letzten Bildes, wenn Kortner halbentblößt mit dem Schrei: Ein Pferd! ein Pferd! oben auf der Treppe erscheint, in wenigen Sprüngen die Treppe hinunterläuft und unter den Feinden verschwindet; schnell schließt sich der schwarze Bühnenvorhang, vor dem Richmond dann sein Schlußwort spricht.

Walther Volbach.

Perikles von Tyrus im Berliner Neuen Volkstheater.

Das Neue Volkstheater in Berlin, das seine Pforten erst im Frühjahr 1920 öffnete, spielte am 12. November 1920 Perikles von Tyrus. Seitdem das Münchener Hoftheater am 20. Oktober 1882 dies Stück in der Bühnenbearbeitung von Ernst Possart — wie Alfred Meißner in seinem Buche Mosaik berichtet — mit großem Erfolge auf die Szene gebracht hatte und eine Neueinstudierung 1904 an der gleichen Bühne gefolgt war, hat keine Bühne mehr sich dieses Märchenspiels angenommen. Im Jahre 1918 gab der Wiener Charakterkomiker Karl Franz Etlinger eine eigene Bearbeitung des Perikles von Tyrus im Amalthea-Verlag [Zürich] als Buch heraus. Diese Fassung, in der das drei Jahrhundert alte Spiel aus schauspielerisch-körperlichem Instinkt heraus neu durchfühlt ist, kam dem Direktor des Neuen Volkstheaters Heinz Goldberg in die Hände, und er beschloß, aus dem Gefühl heraus, hier ein Kleinod dramatischer Dichtung in der für die Bühne geeigneten Fassung gefunden zu haben, die Inszenierung des Werks. Er beauftragte den Komponisten Ludomir von Rožycki, den Verfasser der Oper Eros und Psyche, zu Perikles eine begleitende Musik zu schreiben, die dem märchenhaft-lyrischen Grundelement des Spiels gerecht würde. Denn es war jedem von uns, der das Stück las, evident, daß dieses Märchenspiel erst durch Musik seinen Stimmungszauber ganz enthüllen könne, daß sein balladesk-opernhafter Charakter — weil die Verssprache

hier im ganzen nicht ausreichende Schwingungsstärke hergibt — Musik erfordere. Unsere Annahme ist durch die Aufführung bestätigt worden: die graziösen, sinnlich schmeichelnden Melodien, die Rožycki für Quintett (Klavier, Geige, Bratsche, Cello und Flöte) instrumentiert hat, waren der die Stimmung lösende und steigernde Faktor der Aufführung. Bei der Inszenierung kam es darauf an, den Charakter des Märchenspiels im Stil des Bühnenbildes und der Darstellung zu treffen. Je mehr man die Phantasie des Zuschauers nur durch Andeutung erregte, um so sicherer war sie kindhaft-wundergläubig zu stimmen. Wir gaben daher ein stilisiert schlichtes, gleichsam einem Kinderbilderbuch entsprechendes Bühnenbild, in dem ein grüner, in der Mitte geteilter Zwischenvorhang, vom Reflektor verschiedenfarbig beleuchtet, mit einem aus Goldpapier geklebten Hintergrunde wechselte; dazu in phantastisch-ornamentalen Formen die nötigsten Requisiten: Tischchen, Ruhebett mit buntem Fell, Hocker, eine an einer Latte schaukelnde Laterne (für die Schiffsszene) usw. Die Darsteller wurden in bunte Batikgewänder gehüllt, die Frauen (auch der Chorus) in Hosen, die über der Fessel geschnürt waren, die Episodendarsteller in einfarbige möglichst bezeichnende Gewänder. Sie alle waren mit Hingabe bei der Sache: voran der als Gast gewonnene Paul Bildt als Perikles, Gertrud Kanitz als Marina, Rose Liechtenstein als Thaïsa, Fränze Roloff als Chorus, und auch die von dem Bearbeiter Etlinger ausgezeichneten oder umgestalteten bizarren Episodenfiguren wurden von Manfred Fürst (Eunuch Thaliar), Armin Schweizer (Pistol) und Tilde Staudte (Kupplerin mit Schauspielerleidenschaft gespielt. Jeder von ihnen spürte, daß hier Rollen waren, in denen Eigenart und Menschlichkeit sich entfalten konnte. Auf den Proben, die mehrere Monate in Anspruch nahmen, kamen immer neue Einfälle, ganz besonders für den barock gesehenen Chorus, der nicht als alter Mann (der Erzähler Gower), sondern als den Sinn des Bühnenspiels verkörpernder, übergeschlechtiger Spielgeist gegeben wurde, für die theatralisch glänzende Kupplerszene im Groteskstil (die man niemals streichen sollte, wie einst Possart!) und für die menschlich erschütternde, ganz musikalisch gelöste, im Geist Shakespearische Wiedererkennungsszene zwischen Perikles und seiner Tochter Marina. Wo irgend möglich, wurde die dramatische Energie in diesem episch-lyrischen Spiel herausgespürt und verstärkt: in der Schiffsszene ließ sie sich am stärksten spannen.

Die Aufführung, die am 12. November 1920 nach den unter dem Elektrizitätsarbeiter-Streik leidenden, bei Notbeleuchtung durchgeführten Hauptproben stattfand, nachdem erst am Morgen dieses Tages das Licht eingesetzt hatte, war ein — wir dürfen es sagen — großer Erfolg. Nach jeder Szene, mitunter auf offener Bühne, gab es spontanen Beifall, am Schlusse, der, infolge technischer Schwierigkeiten, erst eine halbe Stunde vor Mitternacht erreicht war, blieb das Publikum, spürbar im Innersten getroffen, im Hause und rief die Darsteller und den Regisseur immer wieder heraus. Die Presse gab — mit wenigen Ausnahmen — der Überzeugung Ausdruck, daß man eine Wunderbotschaft des 17. Jahrhunderts (wie Prof. Alfred Klaar in der Voss. Zeitung schrieb) vernommen habe. Bei den Wiederholungen, die zahlreich folgten, konnten wir zu unserer innigen Freude immer erneut feststellen, wie unmittelbar die Wirkung dieses lieben Spiels ist, das schon zu Shakespeare's Zeit eines der nachweisbar meistgespielten und ihm selbst Vorbild für seine Romanzen gewesen ist.

Erich Marcus.

Münchner Shakespeare-Aufführungen.

Residenztheater: Viel Lärm um nichts.
Shakespeare-Bühne: König Lear.
Schauspielhaus: Der Wiederspenstigen Zähmung. Der Kaufmann von Venedig.
Kammerspiele: Sommernachtstraum.

Der Almanach der Münchner Staatstheater für das Spieljahr 1920 21 weist 58 Shakespeare-Abende auf. Nur Grillparzer übertrifft diese Zahl mit 60, und Hebbel nähert sich ihm mit 42 Aufführungen. So erfreulich dies ist, so liegt doch ein gewisses Mißverhältnis darin, daß sich diese 58 Abende auf nur vier Werke Shakespeare's verteilen. Im Nationaltheater, dem früheren Hoftheater, in dem einzig ein Abonnement eingeführt ist, also sozusagen das Stammpublikum sitzt, fand keine einzige Shakespeare-Aufführung statt, sondern alle nur im kleinen Residenztheater und im gepachteten großen Wagner-Festspielhause, im Prinzregententheater, das für das gesprochene Wort möglichst ungünstig ist. In diesem wurde elfmal der «Othello», achtzehnmal «Romeo und Julia» gegeben; in jenem neunmal «Was ihr wollt», achtzehnmal «Viel Lärm um nichts». Diese letztere Komödie war neu einstudiert worden, war aber leider die ärgste Versündigung an dem Dichter, deren ich mich in meiner vierzigjährigen Theaterpraxis entsinne. Die Vorstellung fand in dem Interregnum zwischen der Revolutions-Intendanz Schwaneke's und der Übernahme der Geschäfte durch den bisherigen Frankfurter Intendanten Dr. Karl Zeiß, unter der Regie Otto Liebscher's statt, der vorher und nachher weit Besseres geleistet hat. Bei dieser Aufführung feierte die jetzt fast an allen unsern Theatern fühlbare Tendenz, die Komödie vor der Tragödie zu bevorzugen, sie einseitig zu pflegen und die natürliche Komik Shakespeare's ins Maßlose zu steigern und zu übertreiben, wahre Orgien. Hero und Beatrice erschienen in oberbayerischen Dirndl-Kostümen, aber mit roter, bzw. grüner Perücke, Benedict machte Luftsprünge wie ein Clown; unausgesetztes Gelächter auf der Bühne (nicht im Zuschauerraum), gegenseitiges Umarmen und Betasten der Männer untereinander machten die Bühne zu einer Massageanstalt, für welche ganz unmögliche expressionistische Dekorationen den völlig entsprechenden Rahmen abgaben. Diese Inszenierung ward denn auch von der maßgebenden Kritik einmütig abgelehnt.

Mit dem «König Lear» wurde am 1. Juni 1889 die Münchener Shakespeare-Bühne eröffnet. Ich habe mich über die Geschichte dieser Bühnenreform unter der Intendanz Karl v. Perfall's und des Regisseurs Jocza Savits im 35. Jahrgang des Shakespeare-Jahrbuches (1899) ausführlich ausgesprochen. Ihre Errungenschaften haben sich zum Teil in der Reliefbühne des Münchner Künstlertheaters und an anderen Bühnen fortgesetzt. Aber wenn auch ihr Titel nicht mehr als Aushängeschild gebraucht wird: die Verwandlungen bei verfinsterter offener Bühne, die Ausnützung der Vorderbühne und manches andere hat sich doch auch in die ebenfalls von Liebscher besorgte Neueinstudierung des «Lear» vom März 1921 herübergerettet, bei der Ludwig Wüllner in der Titelrolle auftrat, zum erstenmal als Gast in der Stadt,

wo sein Vater so lange wirkte. Eine restlose Wiedergabe dieser Tragödie, wie aller andern Dramen Shakespeare's wird meines Erachtens aber immer nur auf der dort geschilderten Shakespeare-Bühne möglich sein.

Ehemals war die Aufführung Shakespeare's ausschließlich die Sache unserer Hofbühnen. Jetzt, wo München ein volles Dutzend Theater hat, haben sich vor allem das Münchner Schauspielhaus und die Kammerspiele an Shakespeare gewagt; aber auch sie bevorzugen einseitig dessen Komödien. Das erstere hat «Der Widerspenstigen Zähmung» und den «Kaufmann von Venedig», die letzteren haben den «Sommernachtstraum» herausgebracht — mit manchmal überraschend guten Einzelheiten, aber auch wieder stark auf Übertreibung eingestellt, deren der Dichter doch so gar nicht zur Aufbesserung bedarf. Im «Sommernachtstraum» mußte überdies die Enge der Bühne störend wirken, sind ja von dem Dutzend unserer Bühnen etwa nur die Hälfte schon ursprünglich als wirkliche Theater gebaut, alle übrigen erst notdürftig zu Theaterzwecken eingerichtete Säle.

Alfred Mensi-Klarbach.

Mannheimer Shakespeare-Aufführungen.

Der Sturm. Wie es euch gefällt. Julius Caesar.

Immer wieder war in den letzten Jahren unter der Intendanz Dr. Hagemann's die Vernachlässigung Shakespeare's im Mannheimer Bühnenspielplan zu beklagen gewesen. Die beiden letzten Spielzeiten unter dessen Leitung mußten fast ganz verstreichen, ehe man sich endlich — dem Sommer zu — zu der ersten Neueinstudierung eines Shakespeare-Werks entschloß. Wenn der als sein Nachfolger ernannte Intendant Dr. Saladin Schmitt dann Shakespeare gleich an die Spitze seiner Tätigkeit im Mannheimer Nationaltheater (die er leider alsbald wieder aufgab, um in Bochum zu verbleiben) stellte, und wenn ferner der neue Oberregisseur Hanns Lotz die Winteraufführungen auf der im vorigen Jahre neugeschaffenen großen Schaubühne des Nationaltheaters mit «Julius Caesar» eröffnete, so darf man beides als ausdrückliches Bekenntnis für eine zuvörderst dem edelsten und ewigsten Besitz der dramatischen Dichtung zugewendete Kunstpflege der Mannheimer Bühne betrachten.

Aus der Spielzeit 1920/21 ist von drei beachtenswerten Neuinszenierungen zu berichten. Richard Gsell hat, ehe er als Oberregisseur an das Freiburger Stadttheater übersiedelte, noch eine Neuinszenierung des «Sturms» vorbereitet. Man kann sagen: der «Sturm» ist, was seine Bühnengestaltung angeht, vielleicht das meistmißhandelte Drama der Welt, bis in die jüngste Gegenwart hinein. Auch jetzt noch spielt ein Theater ihn auf Feerie, ein anderes auf Philosophie hinaus. Zwei süddeutsche Aufführungen von dergestalt konträrer Art haften in übereinstimmend böser Erinnerung. Felix Weingartner hat ihn (in Darmstadt) wieder einmal für die Bühne «eroopert», statt erobert, indem er ihn geradezu unter Musik setzte. Am Münchner Künstlertheater wurde 1914 bei einer, der geistigen wie optischen Suggestiv-

kraft zugleich entbehrenden, phantasielos dürftigen Inszenierung wieder nach einer anderen Richtung gezeigt, wie man es nicht machen darf.

Selbstverständlich: Prospero's Zauberkraft ist ein Symbol, wie schon gleich der «Sturm» zu Anbeginn und seine Beschwichtigung ein feines Sinnbild des Kommenden ist. Das heißt: Hokuspokus ist hier gänzlich vom Übel; die Auffahrt eines kunterbunten Theaterkrempels hat hier gar nichts zu schaffen. Der «Sturm» ist kein Kinderstück (wo jene Fadenscheinigkeiten übrigens nach meiner Auffassung auch nur sehr bedingt zulässig sind). Aber das heißt jedenfalls nicht: Phantasie durch Philosophie ersetzen und Exzesse der Nüchternheit begehen. Sturm ist Sturm — mag hinter seiner Realität ein tieferer Sinn stehen oder nicht. Und so soll man z. B. nicht, Vergeistigung mit Vernüchterung verwechselnd, eine Sturm-Aufführung gleich mit einer Um- oder besser Hinwegdichtung beginnen, indem man die Schiffbruchszene einfach wegrasiert oder — noch törichter, weil man damit doch wieder bloß einen Ersatz schafft — ins Orchester verlegt, wie es noch vor wenigen Jahren geschah. In Mannheim wird diese Szene zu einer hübschen Phantasmagorie mit undeutlich begleitendem Text aus der Ferne.

Man lasse dem Märchen, was des Märchens ist. Das Phantasiespiel muß Phantasie, das Spiel der Geister Geist beherrschen. Ob da, wo dies geschieht, die Wirkung, die dem Werk so häufig versagt geblieben, sich dann mit Sicherheit einstellt? Ich glaube es nicht unbedingt. Denn manches in dem anmutigen Sinngedicht erscheint uns spröde, der Humor ist ärmer und matter geworden und manchmal gequält, Motive des «Sommernachtstraums» tauchen verdünnt und abgeschwächt auf: Alterserscheinungen in ungünstigem Sinn, wie die Abgeklärtheit es im guten ist. Denn daran, daß es sich im «Sturm» um einen Abschied handelt, läßt sich nicht zweifeln.

In der Mannheimer Aufführung blieb alles innerhalb der Grenzen des guten Geschmacks: Bild, Spiel, Musik fügten sich in Harmonie dem Sinne des Schauspiels ein, ohne irgendwie selbstzweckhaft hervorzutreten, und auch Shakespeare's eigener Hinneigung zur «Einlage», die er hier bekundet, gab man, indem man geschickt strich, nicht nach. Phantastisch geformte exotische Szenerien, die gern in Silhouettenwirkung gezeigt wurden, schuf der Bühnenmaler Heinz Grote. Aus der Darstellung ist der mit reichlichem Humor angepackte Caliban von Herrn Garrison hervorzuheben. Er stellt einen tapsig-bärenhaften, schwerfällig stotternden und recht gutartigen Burschen hin, der allerdings dem Shakespeare'schen Original doch manchmal weniger ähnlich sah als dem (unter Caliban's Einfluß entstandenen) Nickelmann Gerhart Hauptmann's, in dessen neuesten Dramen übrigens auch wieder Sturm-Reminiszenzen aufleben.

«Wie es euch gefällt» war, wie man weiß, jahrzehntelang das mißachtetste Stiefkind der deutschen Shakespeare-Bühne. In mangelndem Vertrauen auf die eigene Kraft hat der deutsche Regisseur sich gescheut, den zarten Märchenduft, der über dem unendlich lieblichen, elegischen Kontrastspiel von glücklichem Naturleben und häßlichem, verrohendem Hof- und Städtedasein liegt, auf der Bühne einzufangen. Der romantische Zauber wirkt sich hier restlos aus, das drastische Widerspiel bleibt, anders als im «Sommernachtstraum», kurze Episode. Auch der Narr wird hier mithandelnder, mitfühlender Mensch. Die Fülle schöner Einzelszenen ist über dieses wunder-

zarte Spiel hin ausgestreut, aber Höhepunkte im theatralischen Sinn gibt es hier kaum, wo viel mehr geplaudert und geträumt als gehandelt wird. Für den «Aktschlußregisseur» alten Stils war dieses Aufeinander von etwa zwei Dutzend Bildern (die man in Mannheim auf rund die Hälfte zusammenzog) nichts.

In zwanzig Jahren, von 1895 bis 1915, gab es auf allen deutschen Bühnen von diesem Stück zusammen wohl kaum zwei Dutzend Aufführungen, und davon war mehr als die Hälfte einem und demselben Mann, Eugen Kilian, zu danken, der es in Karlsruhe und München inszenierte: leider mit geringster Wirkung in die Ferne. Ich selber habe vor einem Jahrzehnt für eine große deutsche Bühne unter Anpassung an ihren vorhandenen Dekorationsfundus gleich zwei Einrichtungen auf einmal vergebens entworfen: eine für die Drehbühne unter Verwertung des rotierenden Sommernachtstraum-Waldes und eine für ein stilisiertes Spiel, das die ganze bilderreiche Komödie in zwei Teile gliederte, in ein «Vorspiel am Hofe» bis zur Vertreibung der beiden Herzogstöchter, und ein «Spiel im Walde» ohne Verwandlung, das auf tiefer Bühne alle Schauplätze der Ardennen vereinigte. «Wie es euch gefällt» blieb an jener Bühne ungespielt! Aber Alfred Reucker ist es an seinem Züricher Stadttheater im Sommer 1915 endlich gelungen, das Werk nicht nur für seine, sondern für die ganze deutsche Bühne — auf der er mit seiner überaus liebevollen Inszenierung auch in Gesamtgastspielen verschiedentlich erfolgreich dafür warb — zu gewinnen.

Hier liegt der seltene Fall vor, daß die Eroberung eines Klassikers für die Bühne tatsächlich mit dem Namen eines einzigen Mannes aufs engste verknüpft ist. Denn seit dem Züricher Erfolg «regnet» es Inszenierungen, Bearbeitungen und Musiken von «Wie es euch gefällt», ja auch eine neue Übersetzung von Hans Olden entstand, die flüssig, aber auch — überflüssig ist, weil die von Schlegel selber herrührende gerade dieses Stücks kaum irgendeinen wesentlichen Wunsch unerfüllt läßt.

In Lebendigkeit und Anmut zog in der Mannheimer Aufführung, von Dr. Saladin Schmitt behutsam geführt, die Komödie vorüber, nur zu breit in den Tempi, die vielfach presto verlangten, wo man lento spielte. Aber der Grundton des Liebesspiels war getroffen, das sich mit der Auffassung, daß Orlando Rosalinde in der Ganymed-Verkleidung erkennt und darauf ein neckisches Versteckspiel mit ihr treibt, den Einfall der noch beweglicheren und duftigeren Inszenierung Otto Falckenberg's an den Münchner Kammerspielen zu eigen machte.

«Wie es euch gefällt» hat so viel Musik in sich wie kaum ein zweites Lustspiel Shakespeare's. Aber doch mag hier mancher Regisseur nicht der instrumentalen Begleitung entbehren, neben der vokalen, die schon der Text vorschreibt. Die Musik ist sozusagen ein — teilweise etwas schmerzhaftes — Kapitel für sich. Die Züricher begnügten sich mit der Vertonung des Scherzchors der Jäger und dem Duett «Zur Maienzeit», beide nach schönen alten Weisen. Die Wiesbadener dagegen richteten eine musikalische Überschwemmung bei vollem Orchester an. Und für Lübeck schrieb der als Komponist nicht unbegabte H. H. Wetzler eine bombastische, strotzend moderne und breit angelegte selbstzweckliche Komposition, deren Introduktion z. B. ohne wirklichen Kontakt mit dem Geist gerade dieses Werks ist und als

eine «Lustspielouverture» sehr allgemeinen musikalischen Charakters in den Konzertsaal gehört, wo sie als eine Bravournummer Beachtung verdient. In Mannheim verwendet man eine vierte Vertonung, diejenige, welche Hermann Zilcher für die Münchner Kammerspiele schrieb, die stoffergebenste, liebenswürdigste moderne Schauspielmusik neben der Humperdinck'schen zu «Was ihr wollt», melodiös und zart, deren Intermezzi die Motive der Darstellung sehr reizvoll ausklingen lassen oder vorbereiten.

Gegenüber Shakespeare's «Julius Caesar» hat das Mannheimer Nationaltheater ähnliche Sonderverpflichtungen wie gegen Schillers «Räuber». Sie haben beide in Mannheim — im gleichen achten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts unter Dalberg — ihre Uraufführung erlebt, «Julius Caesar» diejenige für Deutschland. Denn selbst wenn, was unwahrscheinlich ist, die englischen Komödianten ihn mehr als anderthalb Jahrhunderte früher schon über den Kanal gebracht gehabt hätten, so würde es eine, auf recht wenige Personen zusammengeschrumpfte, willkürliche Verarbeitung des Originals gewesen sein. Der Intendant Dalberg ging in seiner, auf Wieland's Übersetzung fußenden Mannheimer Bühnenfassung für jene Zeit ungemein glimpflich damit um. Das eigentliche Übel war die schwunglose bürgerliche Prosa. Die Konzessionen, die Dalberg an die gesellschaftliche Konvention seiner Tage machte (durch Streichung einiger Derbheiten z. B.), waren relativ gering, die Zutaten vom dramaturgischen Standpunkt aus sogar klug, z. B. ein nochmaliger Auftritt der von Shakespeare vorzeitig durch Selbstmord beurlaubten Gattin des Brutus im 5. Akt, die allerdings eine recht sentimentale Ergänzung erfuhr. Aber Dalberg wußte sehr genau, was er tat, als er in die beiden letzten Akte Shakespeare's eingriff. Denn sie sind trotz einzelner Schönheiten unrettbar schwach und zerflatternd, von einer Skizzenhaftigkeit, die geradezu an manches Spätstück Gerhart Hauptmann's erinnert. Gut für Shakespeare, daß es zu seiner Zeit noch keine Theaterkritik gab; er hätte eine «schlechte Presse» mit seinem «Caesar» gehabt! Fritz Mauthner riet einmal allen Ernstes, den 4. und 5. Akt vollständig wegzurasieren und das Drama mit der Forumszene aufhören zu lassen.

Von Mannheimer Intendanten hat sich mit besonderer Liebe ein Jahrhundert später August Bassermann des Dramas angenommen, der es im Stile der Meininger inszenierte und mit Kapitol- und Forumszene bleibende Theatereindrücke in der Erinnerung der damaligen Besucher hinterließ. Wie einstens gerade diese beiden Teile des dritten Aktes bei den Meiningern selber ausgesehen und gewirkt hatten, die damit ihre höchsten Inszenierungstriumphe feierten, das gehört ja der Weltgeschichte des Theaters an: Eindrücke wie der, wenn beim Streiche Casca's zuerst ein einziger furchtbarer Schrei laut wird, dann Totenstille eintritt, bis schließlich der Sturm und die Bewegung in tausendfachen Formen losbricht, und jeder aus dem Volk seine individuelle Rolle weiterspielt — je nach Temperament und Auffassung — bis jenes entflieht. Oder wenn auf dem Forum Mark Anton auf die Schultern der Menge gehoben wird inmitten der wildesten Bewegung, wie die Wütenden die Bahre mit dem Leichnam Caesar's ergreifen, wie andere mit Fackeln herbeiströmen, wie um einer Namensgleichheit willen Cinna der Poet vom Pöbel umgebracht wird.

Mannheim hat sich ein «Theater der Fünftausend» im größten Raume der Stadt, dem Nibelungensaal in der Festhalle «Rosengarten», eingerichtet, eine Art großer städtischer Volksbühne, wo im allgemeinen einmal wöchentlich gespielt wird, entweder eine Tragödie großen Stils oder eine Oper von feierlich pathetischem Charakter. Es ist eine vielstufige vorhanglose Podiumbühne, die nur von Scheinwerfern beleuchtet und mit allereinfachsten, rein nur andeutenden dekorativen Hilfsmitteln ausgestattet wird. An dieser Stelle ist nach einer Ruhe von zwei Jahrzehnten «Julius Caesar» wieder in Mannheim erschienen, und die Menschenmassen kamen zu Tausenden zum Nibelungensaale gepilgert.

Als im Sommer 1920 Max Reinhardt den «Caesar» in seinem Großen Schauspielhaus inszenierte, da konnte bei den akustischen Verhältnissen seines Arena-Theaters notgedrungen weniger die Tragödie eines Einzelnen (des Brutus) als die «Komödie eines Volks» zur Wirkung kommen. Das Mannheimer Haus ist im Verhältnis zum Berliner noch intim zu nennen und fängt mit der Ausnahme rein lyrischer Stimmungen bei guter Arbeit am Wort auch Subtileres noch auf. Das Fehlen reiner Liebesszenen, die starke Bedeutung der Massen und sein volkstümlicher Charakter machen gerade «Julius Caesar» zu einem vortrefflich geeigneten Werke für die Monumentalbühne.

In einem lehrreichen Vortrag, welchen Oberregisseur Hanns Lotz der Aufführung im Theaterkulturverband vorausgehen ließ, hatte er angekündigt, daß die Neuaufführung das Werk fast ausschließlich mit den Elementen von Sprache und Gebärde, Licht und Farbe erfüllen solle. Dramaturgisch nahm er gewissenhaft Abstand von der Weglassung, ja selbst von der Umstellung von Szenen. Auch kleine Rollen, die sonst fast immer gestrichen sind, wie Cicero und der zweite Poet, wurden beibehalten. Die Volksszenen folgten mit gewissen Vereinfachungen dem in diesem Fall wohl für alle Zeit vorbildlichen Meininger Beispiel. Der Aufmarsch der «Heere» und das ewige «Getümmel» blieben weg, Schlachtsignale ersetzten sie, nur die Sprecher selber erschienen auf der Szene.

Das Bühnenbild strebte natürlich nichts weniger als historische Treue an. Die kapitolinische Wölfin war z. B. ein vorzügliches Charakteristikum für den Eröffnungsakt und hätte als Symbol vielleicht sogar während des ganzen Abends stehen bleiben können. Ein schöner goldener Wandeinsatz genügte zur Andeutung des Orts der Senatssitzung. Den fundamentalen Irrtum, daß das Geschichtsdrama eine streng naturgetreue Dekoration erfordere, hat man wohl endgültig überwunden. Adolf von Hildebrand hat das einmal am Beispiel der Verbrennung Savonarola's treffend nachgewiesen. Diese fand auf der Piazza della Signoria in Florenz statt. Und doch pfuscht jeder Maler, der diese kopiert, einem Savonarola-Dichter ins Handwerk. Denn das Interesse des Zuschauers — des wirklichen damals und des nacherlebenden im Theater — ist so sehr vom Geschehnis in Anspruch genommen, daß er den Ort der Handlung nicht wahrnehmen kann und darf.

Herr Kolmar (Cassius) ist wie geschaffen für Leute, die «zuviel denken». Herr Alberti gibt einen noch nicht in allen Zügen interessanten, aber in seinem Wesen imponierenden, würdevoll warmherzigen, lebendig

empfundenen, von Trockenheit und Starrheit freien und sprachlich untadelhaften Brutus. Herrn Godeck's Caesar hat zur physischen auch die innere Größe, die Selbstverständlichkeit der echten Autokratie.

Ernst Leopold Stahl.

«Troilus und Cressida» in der Bearbeitung von Wilh. v. Scholz am Württembergischen Landestheater.

Die Stuttgarter Troilus-Aufführung hat in der ganzen deutschen Presse Beachtung gefunden, weil der Bearbeiter[1]) und Regisseur Wilh. v. Scholz dem umstrittenen Werk ein Gewand gegeben hat, das vom Üblichen durchaus abweicht. Scholz betont den Charakter der Tragikomödie und zerstört bewußt die Illusion des Zuschauers, zeigt ihm mit durchgeführter Absicht etwas anderes, als er im Theater zu sehen gewohnt ist. Nur so glaubt er dem Wesen der Dichtung, die er in die vorderste Reihe der Schöpfungen Shakespeare's stellt, heute gerecht werden zu können.

Die Bearbeitung verzichtet äußerlich auf die Akteinteilung, zerlegt vielmehr das Drama in zwei Teile (Einschnitt nach dem 3. Akt) mit zusammen 20 Szenen. Die ersten drei Akte sind, abgesehen von wesentlichen Strichen im Dialog, unverändert belassen. Dagegen ist im zweiten Teil, vor allem in den Kampfszenen, vieles zusammengezogen: an IV, 2 ist nahtlos IV, 4 angeschlossen; IV, 3 fällt; an V, 1 schließt sich — wiederum in derselben Szene fortlaufend — IV, 5 an; V, 3 fällt; mit V, 4 ist V, 8 verbunden; V, 6 ist in zwei Szenen zerlegt; V, 7 und V, 9 bilden zusammen wieder eine Szene; V, 10 fällt; V, 11 wird wiederum geteilt.

Das Bühnenbild bleibt durch das ganze Stück einheitlich. Dadurch wurde die Hinzudichtung einiger Chorus-Zwischenspiele und die Anordnung bedingt, Tafeln mit Aufschriften, die den Schauplatz anzeigen, aufzuhängen. Diese Linie der Primitivität wird im Verzicht auf jede historische Richtigkeit fortgesetzt. Die Kostüme sind im Stil der englischen Renaissance der Shakespeare-Zeit gehalten und mit einigen griechischen Zutaten (Waffen usw.) ergänzt. Die Illusionsvernichtung wird so weit gesteigert, daß Thersites einmal während einer Trojanerszene in's Parkett flüchtet und sich von dort aus die Sache ansieht.

Diese Verbindung mit dem Parkett wird durch eine Unterbühne hergestellt, die nach oben mit der Rampe abschließt. Von vorspringenden Blöcken führen Stufen zu einem in der Parkettebene angebrachten Brunnen mit Sitzbänken. Auf dieser Unterbühne allein, die also vor dem Hauptvorhang liegt, spielen Prolog, Chorus-Stellen und die zehnte Szene (IV, 1).

Die Haupt- oder Mittelbühne wird von einer steingrauen plastischen Dekoration eingenommen, einer Mauer mit zwei Tortürmen, von deren einem Pandarus und Cressida den Einzug der Helden betrachten.

Ein dunkler Vorhang in der Mitte der Steinwand trennt die Hinterbühne ab, die — bei gerafftem oder ganz geöffnetem Vorhang — zur

[1]) Die Bearbeitung ist verlegt bei Strecker u. Schröder in Stuttgart.

Darstellung von Innenräumen dient. Diese Hinterbühne ist ihrerseits nach rückwärts mit einem roten oder gelben Vorhang abgeschlossen, soweit sie ein Zelt andeutet, in den Palastszenen dagegen mit einer Wand und einer Säulenstellung davor.

Durch diese Anordnung ist es möglich, das ganze Stück, zum mindesten aber seine beiden Teile je ohne Pause durchzuspielen. Die Inszenierung hat viel Beifall gefunden. Seit dem 2. Dezember 1918 konnte das Werk achtmal aufgeführt werden.

Manfred Schneider.

Der «Bestrafte Brudermord» am Heidelberger Theater.

Das Heidelberger Stadttheater hat in den beiden letzten Spielzeiten, insbesondere durch die tatkräftigen Bemühungen des reichbegabten jungen Oberregisseurs Paul Petersz, ein so reges literarisches Leben entfaltet, wie man es von der Bühne jeder deutschen Universitätsstadt erwarten müßte. Daß man sich mit dem, überwiegend aus entwicklungsfähigen, tüchtigen jugendlichen Spielern zusammengesetzten Ensemble nur verhältnismäßig selten an so gewaltige Aufgaben wie Inszenierungen Shakespeare's herangetraut, ist keineswegs zu tadeln. Heute ist von einem Gesamtgastspiel zu berichten, welches Direktor Meissner auf Anregung des Theaterkulturverbandes vor sehr zahlreichen Besuchern veranstaltet hat. Die Theaterwissenschaftliche Abteilung des Germanischen Seminars der Universität Frankfurt a. M. bot eine mit lebhaftem Anteil aufgenommene Aufführung des «Bestraften Brudermords,» also des «Hamlet» der Englischen Komödianten.

Es war überaus anregend, an einer sorglichen szenischen Rekonstruktion Erfahrungen des wissenschaftlichen Studiums nachprüfen zu können. Selbstverständlich, daß der erste Eindruck dieser mit einem so plakatmäßigen Titel ausgestatteten Hamlet-Fassung, rein literarisch genommen, kein anderer als der einer Verballhornung sein kann, wie sich auch ein Puppenspiel-Faust gegenüber seinem Marlowe'schen Vorbild oder umgekehrt auch gegenüber dem Goethe'schen, den er selber beeinflußte, nicht viel anders ausnimmt.

Denn übrig geblieben ist tatsächlich fast nur der rohe Stoff, die Aktion: sie allerdings bis in die Einzelheiten hinein, bereichert gelegentlich um Kleinigkeiten, die dem Geschmack der Zeit und der Hörerschaft entsprechen. So kommt ein Prolog zwischen der Königin der Nacht und drei Furien hinzu, der die allgemeine Gruselstimmung vorbereiten soll und ebensogut und besser vor viele andere Dramen gesetzt werden könnte wie vor dieses. So wird weiterhin — wenn auch die Totengräber fehlen — das komische Moment sehr wirksam durch den Hofnarr Phantasmo, zu dem die närrische Ophelia in Liebe entbrennt, und durch sonstige drastische Züge verstärkt: der Geist versetzt der Schildwache eine Ohrfeige (es ist nicht die einzige Handgreiflichkeit in diesem Stück), und ein genialer Spaßmachereinfall ist der, wie Hamlet die beiden zu seiner Ermordung gedungenen Spitzbuben dazu bringt, sich selber gegenseitig totzuschießen. Das Bestreben, alles auf das Tatsachenhafte zu begrenzen, das bewußt Dämmerhafte Shakespeare's zu verdicken und zu verdeutlichen und einem sehr primitiven

Publikum auch im sprachlichen Ausdruck das Ganze möglichst mundgerecht zu machen in einer hausbackenen Prosa, die nur an Höhepunkten zu primitiven Knittelreimen sich erhebt, läßt manche Szenen wie eine unfreiwillige Parodie wirken. Dann aber kommen Stellen, in denen die Kraft des echten Shakespeare ungebrochen durch die holperige Form hindurchbricht: wie im Gebet des Königs mit Hamlet's nachfolgendem Monolog, und darauf im Gespräch Hamlet's mit seiner Mutter. Ja gelegentlich stößt man zwischen gestelzten Reden überrascht auf einen Satz, der noch einen echten Volkston hat. Und man fühlt dann doppelt schmerzlich, wie wertvoll das deutsche Volksschauspiel, so wie es auch für ernste Stoffe (die Magelone z. B.) Hans Sachs ausgebildet hatte, für diese neuimportierte Dramatik hätte werden können, wenn beide zueinander gefunden haben würden, anstatt einander abzustoßen. Im ganzen ist man endlich doch überrascht, wieviel an Stimmungen des Originals diese seine allerletzte Abkürzung doch noch einzufangen gewußt hat: mit noch so ungeschickten Worten, ja manchmal nur mit einem Bildeindruck.

Man sucht, wenn man diesen Hamlet der Englischen Komödianten auf der Bühne sieht, nach irgendwelchen Vergleichen aus der Gegenwart. Und stellt fest, daß manch eine englische Shakespeare-Aufführung in unserer Zeit noch um vieles roher und Shakespeare-fremder wirkt als jener. Mit Entsetzen denke ich dabei an mehr als einen Hamlet und Othello auf Bühnen Londons und der Vorstadttheater in der englischen Provinz. Und die Erinnerung schweift weiter zum Kino, mit dessen Realitätstechnik dieses Produkt des 17. Jahrhunderts manche Berührung aufweist, und haftet an einer Verfilmung des Hamlet aus der Frühzeit des Kinos, wo man alles zu sehen bekam, was Shakespeare nur berichtete, die ganze Vorgeschichte, Hamlet auf hoher See, die ertrinkende Ophelia und was nicht noch alles. Haben wir es wirklich gegen damals gar so herrlich weit gebracht? Waren jene Wilden nicht doch noch bessere Menschen als heutige Kinoregisseure und Sensationstheatermanager?

Die Darsteller waren durchweg Studenten und Studentinnen, den Hamlet spielte Karl Gerd Briese. Regisseur war Dr. Wilhelm Pfeiffer-Belli. Schauspielerische Talente zu offenbaren, war natürlich durchaus nicht der Zweck dieser Seminaraufführung, die vorzüglich den nicht so leicht zu treffenden Stil zwischen Ernst und karikierendem Scherz traf, indem sie, mit Abschwächungen, die bombastische Rede- und Spielweise der Haupt- und Staatsaktionen wählte, ohne zu sehr in die Parodie zu verfallen, wie es bei dem frühesten Versuch einer Wiederaufführung dieses deutschsprachigen Ur-Hamlet der Fall gewesen war, den Paul Lindau 1902 in Berlin unternahm[1]). Man ließ sich nichts entgehen, was Eindruck zu machen vermochte. Nach der ernsten Seite hin war z. B. das (in der Fassung der Englischen Komödianten in seiner Prägnanz übrigens vorzügliche) Mausefalle-Zwischenspiel ebenso einprägsam dargestellt, wie nach der belustigenden Seite die Innehaltung des höfischen Zeremoniells und die Aufreihung der vielen Leichen am Ende. Die ganze Inzenierung war auch dekorativ mit ihrem, bei offener Bühne vorgenommenen Austausch der paar Kulissen und Requisiten so lebendig, daß die Aufführung trotz ihrer anderthalbstündigen Dauer nicht einen Augenblick ermüdete. **Ernst Leopold Stahl.**

[1]) Einen Bericht über diese letztere von Wolfgang Keller findet man im Shakespeare-Jahrbuch 38, S. 342.

Dortmunder Theater.

Mit einer eigenartigen, fast strichlosen Hamlet-Inszenierung (die nur m vierten Akt größere operative Eingriffe vornahm) hat das Dortmunder Stadttheater einen schönen Beweis dafür erbracht, daß mit dem regen neuen Intendanten Dr. Johannes Maurach frisches künstlerisches Leben in den geschmackvollen Bau Martin Dülfer's eingezogen ist. Auch Maurach stellt als Regisseur Hamlet selbstverständlich auf die Stilbühne, weiß ihr aber mit Hilfe seines, um schöne architektonische Gliederung des Bühnenbildes nie verlegenen Beirats Hans Wildermann, eines der Fähigsten seines Berufes, auch für diese spezielle Aufgabe neue Seiten guter Bildwirkung abzugewinnen. In der ganzen Durcharbeitung der Aufführung zeigte sich der Regisseur als ernsthafter Erzieher zu einer einheitlichen, gediegenen und unpathetisch einfachen, sachlich klaren Darstellungsform, die der einzelnen Individualität weiten Spielraum läßt, aber auch schwache Leistungen noch gut dem Ganzen einzuordnen weiß. Ein temperamentvoll kluger, kraftvoll-männlicher, von der beliebten Moissi-Schablone sich stark abhebender Hamlet Wüstenhagen's bewies, daß dieser Schauspieler sich seit seiner Gera-Leipziger Zeit in schönster Fortentwicklung befindet. Sympathische junge Begabungen, wie Wolfgang Grube, machten sich daneben bemerkbar. **Ernst Leopold Stahl.**

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen außerdeutschen Bühnen im Jahre 1920.

[Wo hinter dem Stadtnamen nichts anderes vermerkt ist, handelt es sich um das Stadttheater]

Aachen: Wintermärchen 1.
Ahrensburg — siehe bei Lübeck, Städtebund-Theater.
Altenburg (S.-A.), Landestheater: Kaufmann 3.
Altona (Elbe): Kaufmann 7 (davon 1 in Wandsbeck). — Romeo 3. — Was ihr wollt 2. — Hamlet 10. — Macbeth 7. — Cymbeline 1.
Alzey — siehe bei Mainz.
Amberg, Städt. Schauspiele: Hamlet 2.
Apolda — siehe bei Weimar, Wanderbühne.
Arnstadt, Landestheater: Kaufmann 1. — Was ihr wollt 2. — Hamlet 2. — Othello 1.
Augsburg: Othello 1.
Aussig a. E.: Kaufmann 2.
Baden-Baden, Städt. Schauspiele: Kaufmann 6. — Hamlet 1.
Bamberg: Romeo 1.
Barmen-Elberfeld, Vereinigte Stadtth.: in Elberfeld: Romeo 2.
Basel: Richard III. 1. — Lear 3. — Macbeth 3.
Bayreuth, Städt. Schauspiele: Sommernachtstraum 4. — Was ihr wollt 3.
Berlin, Staatliches Schauspielhaus [am Gendarmenmarkt]: Richard III. 15. — Lärm um nichts 5. — Othello 18. — Coriolanus 7.
—, Großes Schauspielhaus: Julius Caesar 14. — Hamlet 29.
—, Deutsches Theater: Kaufmann 8. — Romeo 12. — Was ihr wollt 4. — Othello 5.
—, Theater am Nollendorfplatz: Lärm um nichts 3. — Hamlet 3. — Othello 3. — Lear 3.
—, Luisentheater: Othello 3.
—, Neues Volkstheater: Perikles 22.
Bern: Richard III. 6. — Sommernachtstraum 4. — Romeo 3. — Was ihr wollt 3. — Hamlet 4.
Bernburg: Was ihr wollt 3.
Beuthen (O.-Schl.): Sommernachtstraum

6 (davon 1 in Hindenburg). — Kaufmann 5 (davon 1 in Hindenburg) — Hamlet 2.
Bielefeld: Richard III. 3. — Kaufmann 4.
Blankenhain — siehe bei Weimar, Wanderbühne.
Bochum: Sommernachtstraum 15. — Hamlet 9.
Bonn: Kaufmann 7. — Lärm um nichts 2. — Die lustigen Weiber 5.
Bottrop i. W., Volks- und Operettentheater: Othello 3.
Bozen, Neues Stadtth.: Kaufmann 2. — Widerspenstige 3. — Hamlet 1.
Brandenburg a. H.: Hamlet 3.
Braunschweig, Braunschweig. Landestheater: Hamlet 1. — Lear 2. — Wintermärchen 2.
Bremen, Vereinigte städt. Theater: Stadtth. am Wall und Stadtth. an der Weide: Richard III. 3. — Sommernachtstraum 5. — Kaufmann 4. — Lärm um nichts 3. — Othello 4. — Lear 2. — Wintermärchen 4.
Bremerhaven: Romeo 3. — Othello 2. — Lear 1.
Brieg: Lear 4.
Bromberg: Widerspenstige 3.
Brünn: Was ihr wollt 1.
—, Deutsches Schauspielhaus: Othello 2.
Celle, Union-Theater: Romeo 1. — Hamlet 1.
Charlottenburg (-Berlin), Schillerth.: Lärm um nichts 5. — Wie es euch gefällt 29.
Chemnitz, Neues Stadtth.: Hamlet 2. — Maß für Maß 4. — Othello 13. — Macbeth 1.
Cleve a. Rh.: Sommernachtstraum 3. — Othello 2.
Danzig: Julius Caesar 4. — Maß für Maß 1.
Darmstadt, Landestheater: Hamlet 1.
Delitzsch — siehe bei Wurzen, Zentrale des Städtebundtheaters.
Dessau, Friedrich-Theater: Romeo 3. — Lear 7.
Detmold, Lippisches Landestheater: Kaufmann 1. — Romeo 1. — Widerspenstige 2. — Hamlet 2.
Döbeln: Othello 2.
Dortmund: Wie es euch gefällt 5.
Dresden, (Künstlerische) Schaubühne: Widerspenstige 17 (davon je 1 in Olbernhau, Frankenberg, Großenhain, Riesa). — Was ihr wollt 2 (davon 1 in Olbernhau).
Düren, Rheinische Landesbühne: Was ihr wollt 6 (davon 1 in Jülich).
Düsseldorf: Richard III. 1. — Widerspenstige 2.
—, Schauspielhaus: Sommernachtstraum 4. — Was ihr wollt 20 (davon 2 auf der Freilichtbühne; 1 in Duisburg). — Hamlet 3.
Duisburg: Richard III. 1. — Kaufmann 1. — Widerspenstige 2. — Wie es euch gefällt 1.
—, siehe auch bei Düsseldorf, Schauspielhaus.
Eger: Hamlet 3.
Eisenach: Kaufmann 1.
Eisenberg: Romeo 2. — Hamlet 2. — Othello 1.
Elberfeld — siehe Barmen-Elberfeld.
Elbing: Kaufmann 1. — Othello 2.
Erfurt: Maß für Maß 2.
Essen: Kaufmann 17.
Eutin — siehe bei Lübeck, Städtebundtheater.
Flensburg: Kaufmann 5. — Hamlet 1.
Frankenberg — siehe bei Dresden.
Frankenhausen — siehe bei Weimar, Wanderbühne.
Frankfurt a. M., Schauspielhaus: Richard III. 5. — Romeo 10. — Hamlet 5. — Maß für Maß 14.
Frankfurt a. O.: Kaufmann 5. — Othello 4.
Freiburg i. B.: Lärm um nichts 2.
Fürth i. B.: Kaufmann 2. — Was ihr wollt 1. — Maß für Maß 3. — Macbeth 1.
Gera, Reußisches Theater: Othello 1. — Wintermärchen 2.
Gießen: Hamlet 2. — Widerspenstige 2.
Glogau: Kaufmann 2. — Was ihr wollt 1. — Hamlet 4.
Görlitz: Sommernachtstraum 4. — Othello 2. — Macbeth 2.
Göttingen: Sommernachtstraum 4. — Othello 2.
Gotha, Landestheater: Hamlet 6.
Graz, Opernhaus: Sommernachtstraum 1. — Kaufmann 1. — Othello 1.
—, Schauspielhaus: Kaufmann 4. — Othello 4.
Greifswald, Neues Stadtth.: Sommernachtstraum 3.
Greußen — siehe bei Weimar, Wanderbühne.
Grevesmühlen — siehe bei Lübeck, Städtebundtheater.
Grimma — sie bei Wurzen, Zentrale des Städtebundtheaters.
Großenhain — siehe bei Dresden.
Grünberg i. Schl.: Othello 7 (davon je 1 in Neusalz und Züllichau).
Grünstadt: Sommernachtstraum 4.

Guben: Kaufmann 5. — Widerspenstige 5.
Güstrow — siehe bei Wismar-Güstrow.
Hagen (Westf.), Städt. Schauspielhaus: Sommernachtstraum 5. — Kaufmann 2. — Romeo 5. — Hamlet 4.
Halberstadt: Othello 3. — Wintermärchen 8.
Halle a. S.: Widerspenstige 5.
Hamburg, Deutsches Schauspielhaus: Macbeth 11.
—, Kammerspiele: Komödie der Irrungen 18.
Hameln, Neues Sommertheater: Kaufmann 1.
Hanau a. M.: Sommernachtstraum 4. — Romeo 4.
Hannover, Opern- u. Schauspielhaus: Romeo 6. — Lärm um nichts 5. — Julius Caesar 6.
Harburg a. E.: Richard III. 3. — Was ihr wollt 3.
Harzburg (Bad), Kurtheater: Komödie der Irrungen 2.
Heilbronn: Romeo 3.
Hildesheim: Komödie der Irrungen 4. — Julius Caesar 10.
Hindenburg — siehe bei Beuthen (O.-Schl.).
Ingolstadt: Kaufmann 3.
Itzehoe, Schleswig-Holstein. Städtebundtheater: Was ihr wollt 1.
Jülich — siehe bei Düren.
Kaiserslautern: Julius Caesar 1. — Hamlet 2. — Othello 2.
Karlsruhe, Badisches Landestheater: Romeo 5. — Othello 10. — Macbeth 4. — Wintermärchen 7.
Kassel, Staatliche Schauspiele: Richard III. 3. — Kaufmann 3. — Wie es euch gefällt 2. — Hamlet 1.
Kattowitz (O.-Schl.): Othello 3.
Klagenfurth: Widerspenstige 3. — Romeo 2.
Koblenz: Widerspenstige 3. — Hamlet 4. — Lear 3.
Koburg, Landestheater: Hamlet 2. — Othello 3.
Kölleda — siehe bei Weimar, Wanderbühne.
Köln a. Rh., Schauspielhaus: Sommernachtstraum 15. — Hamlet 15. — Othello 1.
Königsberg i. Pr.: Kaufmann 4. — Widerspenstige 2. — Was ihr wollt 5. — Hamlet 5. — Othello 1.
Königshütte (O.-Schl.), Volkstheater: Romeo 1. — Othello 1.
Köthen (Anh.), Tivoli-Theater: Sommernachtstraum 2.
Konstanz: Kaufmann 2. — Was ihr wollt 1. — Hamlet 6.
Kottbus: Othello 1.
Krefeld: Romeo 4. — Othello 3.
Landsberg a. W.: Kaufmann 2. — Romeo 5. — Othello 4.
Langensalza — siehe bei Mühlhausen i. Th.
Leipzig, Neues Theater: Hamlet 1.
—, Altes Theater: Kaufmann 13. — Hamlet 2. — Troilus u. Cressida 8.
Leisnig — siehe bei Wurzen, Zentrale des Städtebundtheaters.
Liegnitz: Sommernachtstraum 2. — Othello 3.
Lübeck: Hamlet 3. — Maß für Maß 4. — Coriolanus 2.
—, Städtebundtheater (Direktion M. Holtmann): Widerspenstige 18 (davon je 1 in Ahrensburg, Eutin, Grevesmühlen, Malente, Neustadt, Oldesloe, Ratzeburg, Reinfeld, Schiffbeck, Schönberg, Seegeberg).
Lüneburg: Sommernachtstraum 3.
Luzern: Kaufmann 2. — Hamlet 2. — Wintermärchen 3.
Magdeburg: Lear 4.
Mainz: Widerspenstige 5. — Julius Caesar 3. — Othello 2 (davon 1 in Alzey).
Malente — siehe bei Lübeck, Städtebundtheater.
Mannheim, Nationaltheater: Richard III. 1. — Romeo 2. — Wie es euch gefällt 4. — Sturm 5.
—, Neues Theater: Julius Caesar 4.
Marienwerder, Schauspielhaus: Was ihr wollt 3.
Meiningen, Hof- u. Landestheater: Lärm um nichts 1. — Othello 2.
Meißen: Kaufmann 7.
Memel, Städt. Schauspielhaus: Sommernachtstraum 1. — Othello 2.
Mühlhausen i. Th., Schauspielhaus: Richard III. 3. — Romeo 4. — Othello 5 (davon 1 in Langensalza).
München, Nationaltheater: Othello 1.
—, Residenztheater: Lärm um nichts 29. — Was ihr wollt 8.
—, Prinzregententheater: Romeo 21. — Othello 9.
—, Schauspielhaus: Kaufmann 52. — Widerspenstige 20.
—, Münchner Kammerspiele: Sommernachtstraum 17. — Die lustigen Weiber 10. — Wie es euch gefällt 12
München-Gladbach: Romeo 1.
Münster i. W.: Romeo 2. — Othello 2. — Macbeth 2.

Neiße: Sommernachtstraum 5. — Kaufmann 1.
Neumünster: Kaufmann 3.
Neusalz — siehe bei Grünberg i. Schl.
Neustadt — siehe bei Lübeck, Städtebundtheater.
Neustrelitz, Landesth.: Othello 4.
Nordhausen a. H.: Hamlet 3. — Lear 6.
Nürnberg: Kaufmann 1. — Was ihr wollt 4. — Maß für Maß 5. — Othello 3. — Macbeth 2.
Olbernhau — siehe bei Dresden.
Oldenburg, Landestheater: Was ihr wollt 7. — Macbeth 5.
Oldesloe — siehe bei Lübeck, Städtebundtheater.
Oppeln: Romeo 4. — Hamlet 3.
Oschatz — siehe bei Wurzen, Zentrale des Städtebundtheaters.
Osnabrück: Romeo 2. — Wie es euch gefällt 4. — Was ihr wollt 3.
Oybin, Waldtheater: Widerspenstige 4.
Pforzheim, Viktoria-Theater: Wintermärchen 4.
Plauen: Kaufmann 1. — Wie es euch gefällt 3. — Othello 2. — Lear 2.
Potsdam, Schauspielhaus: Wintermärchen 5.
Prag, Deutsches Landestheater: Was ihr wollt 1.
Prenzlau, Uckermärk. Theatergenossenschaft: Hamlet 4.
Ratzeburg — siehe bei Lübeck, Städtebundtheater.
Regensburg: Othello 1.
Reichenberg: Romeo 1. — Was ihr wollt 2. — Othello 2.
Reinfeld — siehe bei Lübeck, Städtebundtheater.
Remscheid, Städt. Schauspielhaus: Sommernachtstraum 9. — Othello 5.
Riesa — siehe bei Dresden.
Rostock: Sommernachtstraum 4. — Was ihr wollt 4.
Rudolstadt, Landestheater: Sommernachtstraum 2.
Saarbrücken, Schauspielhaus: Kaufmann 2.
Saaz: Othello 1.
St. Gallen: Sommernachtstraum 5. — Wintermärchen 8.
Schaffhausen-Winterthur — siehe bei Winterthur.
Schiffbeck — siehe bei Lübeck, Städtebundtheater.
Schleswig, Schleswig-Holsteinsches Verbandstheater: Romeo 2.
Schmalkalden — siehe bei Weimar, Wanderbühne.
Schmiedeberg i. Rsg., Kurtheater: Othello 2.
Schönberg — siehe bei Lübeck, Städtebundtheater.
Schwabach: Romeo 1.
Schwäbische Volksbühne (Direktion Ernst Martin) — siehe bei Stuttgart
Schwerin, Mecklenburgisches Landestheater: Richard III. 3. — Widerspenstige 2.
Seegeberg — siehe bei Lübeck, Städtebundtheater.
Siegen: Othello 2.
Sonneberg (S.-M.): Was ihr wollt 3. — Othello 2.
Stockholm, Königl. Theater: Kaufmann 1.
Stralsund: Was ihr wollt 6. — Othello 4.
Stuttgart, Württembergisches Landestheater [Großes Haus]: Romeo 2. — Hamlet 2.
—, Württembergisches Landestheater [Kleines Haus]: Kaufmann 2. — Troilus und Cressida 5.
—, Schwäbische Volksbühne (Direktion Ernst Martin): Romeo 14.
— - *Bopserwald,* Freilicht-Theater: Sommernachtstraum 7.
Thale, Harzer Berg- und Kurtheater: Was ihr wollt 6.
Trier: Sommernachtstraum 6. — Widerspenstige 1. — Hamlet 2. — Othello 2.
Ulm a. D.: Sommernachtstraum 7. — Kaufmann 1. — Othello 5.
Wandsbeck — siehe bei Altona (Elbe).
Warmbrunn, Kurtheater: Othello 3.
Weimar, Deutsches Nationaltheater: Romeo 2. — Widerspenstige 3. — Timon 4.
—, Wanderbühne: Othello 8 (davon je 1 in Apolda, Blankenhain, Frankenhausen, Greußen, Kölleda, Schmalkalden).
Weißenfels — siehe bei Wurzen, Zentrale des Städtebundtheaters.
Wien: Die lustigen Weiber 20.
—, Burgtheater: Kaufmann 1. — Romeo 1. — Lärm um nichts 8. — Was ihr wollt 2. — Julius Caesar 1. — Hamlet 16. — Lear 2. — Macbeth 21.
—, Deutsches Volkstheater: Othello 3.
—, Schönbrunner Schloß-Theater: Lärm um nichts 36.
—, Neue Wiener Bühne: Hamlet 6.
Wiesbaden, Staatstheater: Was ihr wollt 5.
Winterthur: Was ihr wollt 4.
Wismar-Güstrow, Vereinigte städt. Theater: Was ihr wollt 1. — Hamlet 1.
Wurzen, Zentrale des Städtebundtheaters (Direktion Rudolph): Othello

6 (davon je 1 in Delitzsch, Grimma, Leisnig, Oschatz, Weissenfels).
Zittau: Kaufmann 1. — Romeo 1. — Hamlet 2. — Othello 1.
Zoppot: Othello 3.
Züllichau — siehe bei Grünberg i. Schl.
Zürich: Wie es euch gefällt 4. — Maß für Maß 1.
—, Pfauentheater: Hamlet 12. — Maß für Maß 2.
Zwickau i. Sa.: Kaufmann 3. — Othello 2.

Es sind somit nach vorstehender Zusammenstellung von 175 Theatergesellschaften 23 Shakespeare'sche Werke in 1622 Aufführungen zur Darstellung gebracht worden. Und zwar wurden aufgeführt:

Der Kaufmann von Venedig	202	mal durch	45	Gesellschaften
Othello	198	„ „	59	„
Hamlet	193	„ „	45	„
Ein Sommernachtstraum	150	„ „	27	„
Romeo und Julia	122	„ „	34	„
Was ihr wollt	117	„ „	31	„
Der Widerspenstigen Zähmung	102	„ „	19	„
Viel Lärm um nichts	99	„ „	11	„
Wie es euch gefällt	64	„ „	9	„
Macbeth	59	„ „	11	„
Richard III.	48	„ „	13	„
Das Wintermärchen	44	„ „	10	„
Julius Caesar	43	„ „	8	„
König Lear	39	„ „	12	„
Maß für Maß	36	„ „	9	„
Die lustigen Weiber von Windsor	35	„ „	3	„
Die Komödie der Irrungen	24	„ „	3	„
Perikles	15	„ „	1	Gesellschaft
Troilus und Cressida	13	„ „	2	Gesellschaften
Coriolan	9	„ „	2	„
Der Sturm	5	„ „	1	Gesellschaft
Timon von Athen	4	„ „	1	„
Cymbelin	1	„ „	1	„

Im Laufe der letzten 10 Jahre (1911—20) gelangten zur Aufführung:

Hamlet	1374 mal	Coriolanus	103 mal
Der Kaufmann von Venedig	1242 „	Der Sturm	89 „
Othello	1153 „	Heinrich IV., Teil 2	81 „
Was ihr wollt	1103 „	Richard II.	53 „
Ein Sommernachtstraum	995 „	Die lustigen Weiber v. Windsor	48 „
Romeo und Julia	842 „	Antonius und Kleopatra	38 „
Der Widerspenstigen Zähmung	694 „	Heinrich IV.	24 „
Wie es euch gefällt	515 „	Cymbelin	23 „
Viel Lärm um nichts	508 „	Troilus und Cressida	20 „
Das Wintermärchen	490 „	Perikles	17 „
König Lear	360 „	Verlorene Liebesmüh	16 „
Macbeth	310 „	Heinrich V.	14 „
Julius Caesar	277 „	Die beiden Veroneser	13 „
Richard III.	262 „	Timon von Athen	12 „
Maß für Maß	215 „	Heinrich VI.	9 „
Die Komöde der Irrungen	199 „	Ende gut, alles gut	8 „
Heinrich IV., Teil 1	110 „	König Johann	3 „

Leipzig. **Dr. Egon Mühlbach.**

Shakespeare-Bibliographie

1917—1918.

Mit Nachträgen zur Bibliographie früherer Bände des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von

Professor **Dr. Hans Daffis,**

Oberbibliothekar an der Preußischen Staatsbibliothek.

Vorbemerkung.

Auch die nachfolgende Bibliographie muß wiederum um Nachsicht bitten. Sie ist sich ihrer Unvollständigkeit bewußt. Die Schwierigkeiten, die literarischen Erscheinungen, zumal des Auslandes, einzusehen oder nur zu registrieren, bestanden fort. Die von der Schriftleitung gewünschte Raumersparnis zwang überdies zu gewollter Beschränkung, vor allem gegenüber der Zeitschriftenliteratur, über die durch die übersichtliche, für die Berichtsjahre bereits erschienene Rundschau die Leser des Jahrbuchs schon unterrichtet sind.

I. GESAMTAUSGABEN [1])

[in Original und Übersetzung]

8030 SHAKESPEARE, W.: Complete Works. Modern Readers Edition. 10 volumes. New York: Moffat, Yard 1916. Illustrated.

8031 SHAKESPEARE for Schools. London: Bell. 1916: King Henry V. Edited with introduction and notes by S. P. B. Mais. — King Richard III. Edited, with introduction, notes, hints and questions by S. P. B. Mais.; illustrated by Byam Shaw. 187 S. — Romeo and Juliet. Edited, with introduction, notes, hints and questions by S. P. B. Mais; illustrated by Byam Shaw. 169 S. — Vgl. 7313[53].

8032 SHAKESPEARE, W.: Fifteen Plays. With glossary abridged from the «Oxford Shakespeare glossary» of C. T. Onions. Oxford: University Press 1916. 1150 S.

† **8033** SHAKESPEARE in deutscher Sprache. Hrsg., z. Teil neu übersetzt von Friedr. GUNDOLF. Berlin: Bondi. — Bd. 10. Ein Sommernachtstraum. Cymbeline.

Abkürzungen.

Archiv = Archiv für das Studium der neueren Sprachen.
DLZ. = Deutsche Literaturzeitung.
Jb. = Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
Litbl. = Literaturblatt für germanische und romanische Philologie.
Lit. Ztbl. = Literarisches Zentralblatt.
Sh. = Shakespeare.
Zs. = Zeitschrift.

[1]) Ein † vor der betreffenden Nummer bedeutet, dass die Publikation im Original vorgelegen hat.

Das Wintermärchen. Der Sturm. 1918. 433 S. Dazu Max Meyerfeld: Gundolfs Shakespeare. Das literarische Echo. Jhg. 22. 1919/20. Sp. 27—31. Rez. Archiv 139. 1919. S. 134—135. (A. BRANDL.)

8034 Königsdramen. Für die Bühne bearb. und hrsg. von Ernst Lewinger und Rolf Roenneke. Leipzig, Dresden, Berlin: Ehlermann [1916]. — Bd. 6. König Heinrich VI. 1. Tl., 1. u. 2. Tl. d. Originals. VIII, 79 S. m. Fig. — Bd. 7. Dasselbe. 2. Tl. (3. Tl. d. Originals). VI, 71 S. m. Fig. — Bd. 8. König Richard III. VIII, 75 S. m. Fig. und 8 Abb. auf 2 Taf. Bd. 1—5 vgl. 7320[53].

Die während der Berichtsjahre erschienenen Ausgaben und Neuauflagen der einzelnen Werke des Dichters sind, aus Raumersparnis, nur bei diesen verzeichnet.

II. AUSGABEN UND ÜBERSETZUNGEN EINZELNER DRAMEN

[Nebst den dazu gehörigen Erläuterungsschriften].

All's Well.

† **8035** KELLNER, L.: Exegetische Bemerkungen zu All's well that ends well. Jb. 53. 1917. S. 35—48.

Antony and Cleopatra.

† **8036** SHAKESPEARE, W.: Antony and Cleopatra. Ed. by I. H. Lobban. Cambridge: University Press 1917. 246 S. (Granta Shakespeare.)

† **8037** Antony and Cleopatra. New York and Oxford: University Press 1917. 91 S. (Oxford Plain Texts.)

† **8038** SHAKESPEARE, William: Antony and Cleopatra. Edited, with introduction and notes by F. ALLEN. Cambridge: University Tutorial Press 1918. 256, 2 S. (Tutorial Shakespeare.)

† **8039** CHAMBRUN, L.: Deux pièces de Shakespeare. Antoine et Cléopatre. Le marchand de Venise. La Revue de Paris. Année 25. 1918. S. 625—650.

As You Like It.

8040 SHAKESPEARE, W.: As you like it; edited for use in secondary schools, by E. C. MORRIS. Boston: Silver, Burdett 1917. 124 S.

† **8041** Wie es euch gefällt. Lustspiel in 5 Akten. Für die deutsche Bühne übers. von Hans OLDEN. Berlin: Oesterheld 1916. 177 S.

† **8042** As You Like It. A Comedy. Für den Schulgebrauch erklärt von Franz BLUME. Mit einem Bildnis. Neue Aufl. Leipzig: Renger 1916. XVIII, 102 S. = Französ. u. engl. Schulbibliothek. Bd. 32.

† **8043** WINDS, Ad.: «Wie es euch gefällt». Jb. 53, 1917. S. 181—184.

Coriolanus.

† **8044** SHAKESPEARE, W.: Coriolanus Ed. by J. H. LOBBAN. Cambridge University Press 1917. 242 S. (Granta Shakespeare.)

8045 Coriolanus; ed. by J. H. LOBBAN. New York: Putnam 1917. 30 211 S. (Granta Sh.)

Cymbeline.

8046 SHAKESPEARE, W.: Cymbeline; edited by J. H. LOBBAN. Cambridge: University Press 1917. 248 S. (Granta Shakespeare.)

8047 SHAKESPEARE, W.: Cymbeline; ed. by J. H. Lobban. New York: Putnam 1916. 30, 217 S. (Granta Sh.)

8048 CYMBELINE. New York and Oxford: University Press 1917. 91 S. (Oxford Plain Texts.) —

† **8049** BRANDL, A.: Imogen auf den Aran-Inseln. Jb. 53. 1917. S. 13—34.

Hamlet.

8050 The Tragedy of Hamlet, prince of Denmark; ed. by K. E. CHAMBERS. American edition; rev. by Wa. Morris Hart. New York: Heath 1917. 18, 262 S. (Arden Shakespeare.)

† **8051** SHAKESPEARE, William: The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark. Edited by J. R. CRAWFORD. Oxford: Milford 1918. 204 S. (Yale Shakespeare.)

8052 Hamlet; ed. by Jack Randall CRAWFORD. New Haven: Yale University 1917. 140 S. (Yale Shakespeare).

† **8053** Hamlet, prince of Denmark. From the text of the Rev. Alexander Dyce's 2. ed. — Hamlet, Prinz von Dänemark. Übersetzt von August Wilhelm v. SCHLEGEL. Basel: Frobenius [1918]. 73 S. (Shakespeare-Molière-Parallelausgabe.)

† **8054** Hamlet, Prinz von Dänemark. Trauerspiel. Uebers. von August Wilh. v. SCHLEGEL. Leipzig: Reclam [1918] 120 S. (Reclams Universal-Bibliothek. Neue Ausg.)

8055 Hamlet, Einhorn-Drucke. Mit Original-Holzschnitten von Otto Wirsching. Dachau: Einhorn-Verlag 1918.

8056 Hamlet, Mit den 16 Lithographien von E. Delacroix. Leipzig: Insel 1918.

8057 BLACKMORE, Simon Augustine: The Riddles of Hamlet and the newest answers. Boston: Stratford Co. 1917. 21, 494 S.

8058 CRAWFORD, Alexander W.: Hamlet, an Ideal Prince, and other Essays in Shakespearean Interpretation. Boston: Badger (1917). 317 S. Rez.: Jb. 56. 1920. S. 124—125 (W. KELLER).

† **8059** EULENBERG, Herbert: Horatio. Vossische Zeitung. 1917. 5. Februar Morgenblatt. — Vgl. Königsberger Hartungsche Zeitung. 1917. Sonntagsbeilage Nr. 362.

† **8060** EULENBERG, Herbert: Ophelia. Der Zwinger (Dresden) 2. 1918. S. 365—70.

8061 FREDERSDORFF, Hans: Hamlet und Yorik. «Die Literarische Gesellschaft» (Hamburg) Jg. 2. H. 9.

8062 FRIES, Care: Hamlet-Entdeckungen. Die deutsche Bühne. IX. 1917. H. 32/33.

† **8063** GERKRATH, Elisabeth: Das dramatische Meisterwerk des Protestantismus (Hamlet). Berlin: Huttenverlag (1918). 75 S. Rez.: Jb. 55. 1919. S. 151—152 (W. KELLER).

† **8064** KÖSTER, A.: Brockmann als Hamlet. Jb. 53. 1917. S. 128—131.

8065 KOHLER, Josef: Hamlet-Entdeckungen eines Schauspielers. Die deutsche Bühne. VIII. 1916. H. 41. [Zu Mai-Rodegg.]

8066 LANDAUER, Gustav: Hamlet. «Masken» (Düsseldorf) Bd. 13. 1917. H. 8.

† **8067** LANDSBERG, Gertrud: Ophelia. Die Entstehung der Gestalt und ihre Deutung. Halle (Saale): Karras 1918. X, 40 S. Diss. Breslau.

† **8068** LANDSBERG, Gertrud: Ophelia. Die Entstehung der Gestalt und ihre Deutung. Köthen: Schulze 1918. XII, 92 S. Neue anglistische Arbeiten. Nr. 2. Rez.: Jb. 55. 1919. S. 154—156 (W. KELLER). — Beibl. z. Anglia. 30. 1919. S. 89—95 (Ph. ARONSTEIN).

† **8069** LAWRENCE, W. W.: The Play Scene in «Hamlet». The Journal of English and Germanic Philology. Vol. 18. 1919. S. 1—22.

8070 LESSING, Emil: Hamlet-Forschung. Zeitgeist (Berliner Tageblatt) 1916. Nr. 48.

8071 LÜTHI, W.: Hamlet-Deutung und Darstellung. Der Bund (Bern) 1916. Nr. 552.

† **8072** MAI-RODEGG, Gustav: Hamlet-Entdeckungen eines Schauspielers. Mit einem Geleitwort von Josef Kohler. Berlin: Oesterheld & Co. 1916. 107 S. Rez.: Jb. 55. 1919. S. 149—151 (W. KELLER).

† **8073** MAI-RODEGG, Gustav: Hamlet-Entdeckungen eines Schauspielers. Mit einem Geleitwort von Josef KOHLER. 2. durchgesehene Aufl. Berlin: Oesterheld & Co. 1917. 111 S. Rez.: Das literar. Echo. Jg. 19. 1916/17. Sp. 1542—43. (A. LUDWIG). — «März» XI, 29 (Willi DÜNWALD). — «Straßburger Post» 1917. Unterh.-Beil. 25 (Eugen KILIAN). — Beibl. z. Anglia 29. 1918. S. 325—327 (L. KELLNER). — Engl. Studien 51. 1917/18. S. 428—29 (M. J. WOLFF).

† **8074** MICHAELIS, Sophus: Eine Hamlet-Aufführung auf Kronborg. Jb. 53. 1917. S. 131—133.

8075 SCHALL, M.: Shakespeares Hamlet und Ibsens Julian Apostata. Reichsbote (Berlin) 1917. Sonntagsblatt 6, 7.

8076 SCHOLTE, I. H.: De eerste Hamletopvoering in Duitschland. Neophilologus 2, 1. 1916.

† **8077** SIMPSON, Percy: Horatio and the Ghost in «Hamlet». A Side-Note on the Current Controversy. The Modern Language Review. XIII. 1918. S. 321—22.

† **8078** SONNEKALB, Paul: Charakteristiken von Carl SEYDELMANN. I. Der Geist im Hamlet. Die Scene. Blätter f. Bühnenkunst 7, 1917. S. 8—9.

† **8079** Stein, E. R.: Das Hamlet-Problem. Die Wage. Jg. 20. 1917 H. 1/2. [Zu Mai-Rodegg.]

† **8080** Wilson, I. Dover: The Parallel Plots in ‹Hamlet›. A Reply to Dr. W. W. Greg. The Modern Language Review. Vol. XIII. 1918. S. 129—156.

† **8081** Wolff, Eugen: Wilhelm Meisters Plan einer Bühnenbearbeitung des «Hamlet». In: Beiträge zur Literatur- und Theatergeschichte. Festgabe für Ludwig Geiger. Berlin: B. Behr's Verl. 1918. S. 133—144.

Henry IV.

8082 The First Part of Henry the Fourth; ed. by Frederic W. Moorman. American edition; rev. by Morris Palmer Tilley. New York: Heath 1917. 29, 218 S. (Arden Shakespeare.)

8083 Henry IV. Pt. 1. Library Edition. New Haven, Ct.: Yale University 1918. 148 S.

† **8084** Shakespeare, William: King Henry the Fourth. Pt. I. Edited by S. B. Hemingway. Oxford: Milford 1918. 148 S. (Yale Shakespeare.)

8085 Henry IV. Pt. I ed. by S. B. Hemingway. New Haven: Yale University 1917. 140 S. (Yale Shakespeare.)

8086 The Second Part of Henry the Fourth; ed. by L. Winstanley. [American rev. ed.] New York: Heath 1918. 28, 177 S. (Arden Shakespeare.)

Henry V.

8087 Shakespeare, W.: King Henry V. Edited, with Introduction, Notes and Glossary, by J. H. Lobban. Cambridge: University Press 1917. 212 S. (Granta Shakespeare.)

8088 King Henry V.; ed. by J. H. Lobban. New York: Putnam 1917. 20, 192 S. (Granta Shakespeare.)

8089 Shakespeare, W.: King Henry V. Edited with introduction and notes by S. P. B. Mais. London: Bell 1916. (Shakespeare for Schools.)

Henry VI.

8090 «Die Hexe von Orleans». Szenen aus «Heinrich der Sechste». Für die Bühne bearbeitet von Max Grube-Hamburg: Deutsches Schauspielhaus (1916). 32 S. Rez.: Jb. 54. 1918. S. 102 (E. L. Stahl). — S. 147—48 (Ad. Winds).

John.

8091 King John. Boston: Ginn 1917. (New Hudson Sh.)

Julius Caesar.

8092 Julius Caesar. Hrsg. von R. Dinkler. München (Leipzig): Nemnich (1916). 99 S. Boerner-Texte. B. Nr. 10.

8093 Bab, Julius: Caesar, Shakespeare und Shaw. Die Schaubühne. Jg. 12. 1916. Nr. 47.

8094 Lind, Emil: Shakespeares Caesar. Die Schaubühne. Jg. 13. 1917. H. 12.

† **8095** Petsch, Robert: ‹Wilhelm Tell› und ‹Julius Caesar›. In Beiträge zur Literatur- und Theatergeschichte. Festgabe für Ludwig Geiger. Berlin: B. Behr's; Verl. 1918. S. 152—158.

Lear.

8096 King Lear; ed. by D. N. Smith. New York: Heath 1917. 20, 218 S. (Arden Shakespeare.)

8097 Tragedy of King Lear. Ed., with notes and introduction by P. M. Buck. London: Macmillan 1917. (Pocket Classics.)

† **8098** Shakespeare, William: The Chronicle History of the Life and Death of King Lear and his Three Daughters. Edited by W. L. Phelps. Oxford: Milford 1918. 154 S. (Yale Shakespeare.)

8099 King Lear; ed. by W. Lyon Phelps. New Haven: Yale University 1917. 140 S. (Yale Shakespeare.)

† **8010** Held, Berthold: Zur König Lear-Aufführung. Das junge Deutschland. Jg. 1. 1918. S. 127.

Love's Labour's Lost.

† **8101** Charlton, H. B.: The Date of ‹Love's Labour's Lost›. The Modern Language Review. XIII. 1918. S. 257—266; 387—400.

8102 GREY, Henry David: The Original Version of «Love's Labour's Lost» with a conjecture as to «Love's Labour's Won». Published by the University, Stanford University (Palo Alto) California. 1918. 55 S. Leland Standford jr. University Publications, University Series. Rez.: Jb. 56. 1920. S. 126—28 (W. KELLER).

† 8103 JÜRGENS, Woldemar: «Verlorene Liebesmüh». Neubearbeitung am Hoftheater in Weimar. Jb. 54. 1918. S. 103—105.

† 8104 TILLEY, M. P.: Shakespeare, «Love's Labour's Lost». IV, 1, 105. The Modern Language Review. Vol. XIII. 1918. S. 85—86.

Macbeth.

8105 The Tragedy of Macbeth. Indroduction and notes by J. C. SCRIMGEOUR London: Macmillan 1916. 248 S.

8106 SHAKESPEARE's Macbeth; edited by Dan. V. THOMSON. New York: Holt 1917. 38, 145 S.

8107 MACBETH. Edited by C. L. THOMSON. London: Marshall 1916. (Carmelite Shakespeare).

† 8108 SHAKESPEARE, William: The Tragedy of Macbeth. Edited by C. M. Lewis. Oxford: Milford 1918. 116 S. (Yale Shakespeare).

8109 Macbeth; ed. by Charlton M. LEWIS. Text edition. New Haven, Ct.: Yale University 1918. 116 S. (Yale Shakespeare.)

† 8110 KAUENHOWEN, Kurt: I. K. G. Wernichs «Macbeth»-Bearbeitung. Die erste Aufführung des «Macbeth» in Berlin 1778. Jb. 54. 1918. S. 50—72.

† 8111 SARGEAUNT, W. D.: «Macbeth»: the play as Shakespeare wrote it. London: Heath 1917. 47 S.

8112 ZWEIG, Arnold: Macbeth. Die Schaubühne. Jg. 12. 1916. H. 46.

Measure for Measure.

† 8113 Maß für Maß. Lustspiel in 5 Akten. Für die deutsche Bühne übers. von Hans OLDEN. Berlin: Oesterheld 1917. 194 S.

The Merchant of Venice.

8114 The Merchant of Venice by Jakob ALSTED and V. ØSTERBERG. I. Text. II. Notes. Kjøbenhavn og Kristiania: Gyldendal 1915. Rez.: Jb. 55. 1919. S. 144—145. (W. KELLER).

8115 The Merchant of Venice; ed., with a life of Shakespeare, an account of the theatre in his time, and numerous aids to the study of the play, by S. THURBER jr. Boston: Allyn & Bacon 1917. 8, 293 S.

8116 The Merchant of Venice; ed. with historical and explanatory notes, suggestions on literary interpretations, lesson helps, and stage directions, by Mable Tuttle FRUSH. Chicago: Row, Peterson 1917. 95 S. (Home and School Shakespeare.)

† 8117 SHAKESPEARE, William: The Merchant of Venice. Illustrated by Sir J. D. LINTON. London: Hodder & Stroughton 1918.

8118 The Merchant of Venice, told by a popular novelist. Illustrated by Averil BURLEIGH. New edition. London: Greening 1917. 308 S. (Novels from Sh.)

8119 The Merchant of Venice. Hrsg. von R. DINKLER. München (Leipzig): Nemnich (1916). 98 S. Boerner-Texte B, Nr. 11.

8120 Der Kaufmann von Venedig. Mit Bildern nach Aufführungen des Deutschen Theaters. Berlin: Borngräber (1917). 122 S. Rez.: Jb. 54. 1918. S. 97 (E. L. STAHL).

8121 GÖRLAND, Albert: Die dramatische Einheit des «Kaufmann von Venedig» als einer Komödie. Zs. für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. XII. 1917. H. 2.

† 8122 HERALD, Heinz: Der Kaufmann von Venedig. Das junge Deutschland. Jg. 1. 1918. S. 318—19.

Merry Wives of Windsor.

† 8123 ROBERTSON, J. M.: The Problem of «The Merry Wives of Windsor». London: Chatto & Windus 1918. 32 S.

A Midsummer Night's Dream.

† 8124 SHAKESPEARE, William: A Midsummer Night's Dream. Edited by Willard Highley DURHAM. Oxford: Milford 1918. 100 S. (Yale Shakespeare.)

8125 A Midsummer Night's Dream; ed. by Willard Highley DURHAM. Text edition. New Haven, Ct.: Yale University 1918. 150 S. (Yale Shakespeare.)

8126 A Midsummer Night's Dream; arranged in 1915 for dramatic cast-reading by Emma Sheridan FRY. New York: Noble 1918. 46 S.

† 8127 SHAKESPEARE, William: The Fools and the Fairies. From «A Midsummer Night's Dream». Arranged by Percy A. SCHOLES. Music by Martin Shaw. London: Evans Bros. 1918. 36 S.

† 8128 SHAKESPEARE, W.: Ein Sommernachtstraum. Mit handkolorierten Federzeichnungen; nach der Aufführung des Deutschen Theaters zu Berlin von Ernst STERN. Berlin: Reiß 1918. 119 S.

Much Ado About Nothing.

8129 Much Ado About Nothing. Edited by J. H. LOBBAN. Cambridge University Press 1916. 177 S. (Granta Shakespeare.)

8130 SHAKESPEARE, W.: Much ado about nothing; a comedy in five acts. Boston: Baker & Co. 100 S. (William Warren edition of standard plays.)

8131 Much Ado About Nothing; ed by Tucker BROOKE. New Haven: Yale University 1917. 138 S. (Yale Shakespeare.)

† 8132 Viel Lärm um Nichts. Mit Bildern nach Aufführungen des Deutschen Theaters. Hrsg. von Hermann ROSENBERG. Berlin-Charlottenburg: Lehmann 1916. 133 S., 12 Abb. Klassiker, Illustrierte, des Deutschen Theaters nach Inszenierungen von Max Reinhardt. Bd. 6.

† 8133 JÜRGENS, Woldemar: «Viel Lärm um Nichts» und «Maß für Maß» auf der Shakespearebühne am Hoftheater in Weimar. Jb. 53. 1917. S. 174—181.

Othello.

8134 Othello; the moor of Venice. New York and Oxford: University Press. 1917. 87 S. (Oxford Plain Texts.)

† 8135 SHAKESPEARE, William: The Tragedy of Othello, the Moor of Venice. Edited by L. Mason. Oxford: Milford 1918. 168 S. (Yale Shakespeare.)

8136 OTHELLO; ed. by Lawrence MASON. Library edition. New Haven, Ct.: Yale University 1918. 168 S. (Yale Shakespeare.)

† 8137 Tragjedia e Othello's arapit te Venetikut (1604). E ktheu At Fan S. Noli. Boston, Mass. 1916: Vatra. 179 S. [Othello, albanesisch.]

Pericles.

8138 Perikles von Tyrus. Ein Märchenspiel in elf Bildern. Für die Bühne frei bearbeitet von Karl Franz ETLINGER. Zürich, Leipzig, Wien: Amaltheа-Verlag [1917]. 91 S. Rez.: Das literarische Echo. Jg. 20. 1917/18 [Albert LUDWIG].

† 8139 FREDERSDORFF, Hans: Eine Bearbeitung von Shakespeares «Pericles von Tyrus». Die Scene. 8. 1918. S. 93—97.

† 8140 STEINHÄUSER, Karoline: Die neueren Anschauungen über die Echtheit von Shakespeares «Pericles». Mit einem Anhang über stilistische Kriterien. Heidelberg: Winter 1918. 136 S. (Diss. Würzburg 1917. IV, 70 S.) Würzburger Beiträge zur engl. Literaturgesch. 4. Rez.: Jb. 55. 1919. S. 157—158; 56. 1920. S. 128, (W. KELLER).

Richard II.

† 8141 SHAKESPEARE, William: King Richard II. Edited by J. H. LOBBAN Cambridge: University Press 1918. 208 S. (Granta Shakespeare.)

8142 SHAKESPEARE, W.: King Richard the Second. London: Ginn 1916. 226 S. (New Hudson Shakespeare.)

† 8143 König Richard II. Tragödie. Deutsche Wiedergabe von Josef KOHLER. Berlin: R. v. Decker 1918. 164 S. Rez.: Jb. 55. 1919. S. 145—146 (W. KELLER).

† 8144 KOHLER, Josef: Die Staatsidee Shakespeares in «Richard II.» Jb. 53. 1917. S. 1—12.

Richard III.

8145 King Richard the Third. London: Ginn 1917. (New Hudson Sh.)

8146 King Richard III. Edited, with introduction, notes, hints and questions by S. P. B. MAIS; illustrated by Byam Shaw. London: Bell. 1916. 187 S. (Shakespeare for Schools.)

† 8147 King Richard III. Edited, with notes and introduction, by A. R. Brubacher. London: Macmillan 1917. (Pocket Classics.)

† 8148 Goetze, Gertrud: Die Richard-Anna-Scene in Shakespeares Richard III. (I, 2). Anglia. XLI. 1917. S. 1—9.

Romeo and Juliet.

8149 Romeo and Juliet. Edited, with introduction, notes, hints and questions by S. P. B. Mais; illustrated by Byam Shaw. London: Bell 1916. 169 S.

8150 Romeo and Juliet. London: Ginn 1917. (New Hudson Sh.)

† 8151 Shakspeare, William: Romeo and Juliet. Oxford: Clarendon Press 1918. 76 S. (Oxford Plain Texts.)

8152 The Tragedy of Romeo and Juliet: Edited by Jennie F. Chase. New York: Macmillan 1917. 18, 181 S. (Macmillan's Pocket Classics.)

† 8153 Shakespeare, William: The most excellent and lamentable Tragedy of Romeo and Juliet. Edited by W. H. Durham. Oxford: Milford, 1918. 144 S. (Yale Shakespeare.)

8154 The most excellent and lamentable Tragedy of Romeo and Juliet; ed. by Willard Highley Durham. New Haven: Yale University 1917. 144 S. (Yale Shakespeare.)

† 8185 Romeo und Julia (Luigi da Porto: Giulietta e Romeo). Der Kaufmann von Venedig (Giovanni Fiorentino: Il Pecorone). 2 altitalienische Novellen. Übertragen und eingeleitet von Walter Keller. Leipzig: Insel-Verlag 1918. 79 S. Insel-Bücherei Nr. 245.

8156 Logeman, H.: Some Notes on Romeo and Juliet II. Neophilologus 2, 1. 1916. — Vgl. 7478[53].

† 8157 Schöttner, Adolf, Über die mutmaßliche stenographische Entstehung der ersten Quarto von Shakespeares «Romeo und Julia». Leipzig 1918. 110 S. Diss. Leipzig (auch Archiv f. Schriftkunde I, 6). Rez.: Beibl. z. Anglia, 30, 1919. S. 122 bis 125 (Phil. Aronstein). — Jb. 55. 1919. S. 163—164 (W. Keller).

Tempest.

8158 The Tempest. Edited by D. M. Macardle. London: Marshall, 1916. (Carmelite Shakespeare.)

8159 The Tempest; ed. by Jos. Barley. New York: American Book Co. 1917. 112 S.

8160 The Tempest; being a photographic facsimile of the first edition, 1623; executed from the copy of the first folio of Shakespeare in the library of Mors. W. H. Crocker of San Francisco; with an introduction by C. Loughbridge. Denver, Colo., C. Loughbridge 1918. No paging.

† 8161 Shakespeare, William: The Tempest. Ed. by Chauncey B. Tinker. Oxford: Milford 1918. (Yale Shakespeare.)

† 8162 Israel, Erich: Die Grundzüge von Shakespeares Weltanschauung in seinem Kulturdrama «Der Sturm». Göttingen, Dieterich, 1917. 86 S. Diss. phil. Marburg. Rez.: Jb. 55, 1919. S. 156—157 (W. Keller).

Timon of Athens.

† 8163 Timon von Athen. Schauspiel in 5 Akten (9 Bildern). Für die deutsche Bühne übers. und bearb. von Hans Olden. Berlin: Oesterheld, 1918. 172 S.

Twelfth Night.

† 8164 Shakespeare, William: Twelfth Night. Illustrated by W. Heath Robinson. London: Hodder & Stroughton 1918. 25 S.

† 8165 Lewinger, Ernst: «Was ihr wollt»-Aufführungen. Der Zwinger (Dresden) 1. 1917. S. 109—112.

† 8166 Schloss, Karl: Bemerkungen zu «Was Ihr wollt». Der Zwinger (Dresden) 1. 1917. S. 118—120.

8167 Stebbins, C. Maurice: Twelfth night. Brooklyn: Stebbins & Co. 1916. 20 S. (Studies in English Classics.)

† 8168 Wolff, Karl: Was ihr wollt. Der Zwinger (Dresden) 1. 1917. S. 99—104.

Two Gentlemen of Verona.

† 8169 Norpoth, Hugo: Metrisch-chronologische Untersuchung von Shakespeares

Two Gentlemen of Verona. Dülmen 1916. 86 S. Diss. phil. Bonn. Rez.: Jb. 55. 1919. S. 164—165 (W. Keller).

Winter's Tale.

† **8170** Shakespeare, William: The Winter's Tale. Oxford: Clarendon Press 1918. 80 S. (Oxford Plain Texts.)

† **8171** Shakespeare, William: The Winter's Tale. Edited by F. E. Pierce. Oxford: Milford 1918. 144 S. (Yale Shakespeare.)

8172 The Winter's Tale; ed. by F. E. Pierce. Library Edition. New Haven: Yale University 1918. 150 S. (Yale Shakespeare.)

8173 Scholes, Percy A.: The Pedlar: a play with music and dances. Being an episode from Shakespeare's «Winter's Tale». Music by Martin Shaw. London: Evans Bros. 1916.

III. NICHTDRAMATISCHE WERKE.

† **8174** Songs and Lyrics from Shakespeare. London: St. Catherine Press 1918.

† **8175** Sonnets. From the Quarto of 1609 with variorum readings and commentary ed. by Raymond Macdonald Alden. Boston and New York: Houghton Mifflin Co. 1916. XVI, 542 S.

† **8176** Shakespeare, William: Sonnets. London: St. Catherine Press 1918. (The Arden Books.)

† **8177** Shakespeare, William: Sonnets. Edited by C. Knox Pooler. London: Methuen 1918. 161 S. (Arden Edition.)

8178 De Bruce, Robert: Frankincense; a cycle of songs from Shake-speare's sonnets. Opus 5. San Francisco: Taylor 1917. 40 S.

† **8179** Eagle, R. L.: New Light on the Enigmas of Shakespeare's Sonnets. London: Long (1916). 95 S.

† **8180** Wietfeld, Albert: Die Bildersprache in Shakespeare's Sonetten. Halle a. S.: Niemeyer 1916. XII, 132 S. Studien z. engl. Philol. H. 54. Ein Teil als Diss. Göttingen. Vgl. 7531[53]. Rez.: Engl. Studien 51. 1917/18. S. 280—81 (M. J. Wolff). — Jb. 55, 1919, S. 159—161 (W. Keller).

IV. SHAKESPEAREANA.

8181 Adams, Jos. Quincy, jr.: Shakespearean Playhouses; a history of English theatres from the beginning to the restoration. Boston: Houghton Mifflin 1917. 14, 473 S. Illustrated.

8182 Adams, J. Q., jr., The dramatic Records of Sir Henry Herbert, Master of the Revels, 1623—1673. New Haven: Yale University 1918. 155 S. Cornell Studies in English.

† **8183** Askew, Fred.: Shakespeare Tercentenary Souvenir. England's Thoughts in Shakespeare's Words (1918). 80 S. Umschlagtitel: Two Years of War. A Nations Psychology in Shakespeare's Words.

† **8184** Baker, Arthur E.: A Shakespeare Dictionary. London: Author 1917. P. 1 Julius Caesar. 32 S. P. 2 As You Like It. S 34—68.

† **8185** Bannister, A. T.: William Shakespeare. A lecture delivered before the Newport Literary Society. Stratford-upon-Avon: The Shakespeare Head Press 1916. 31 S.

8186 Bartholomew, Julia Hall: Two masques: America. The women of Shakespeare. Boston: Badger 1916. 40 S. (American Dramatists Series.)

† **8187** Baugh, Albert C.: A Seventeenth Century Play-List. The Modern Language Review XIII. 1918. S. 401—411.

† **8188** Beeching, H. C.: The Character of Shakespeare. London: British Academy 1917. 26 S. Annual Shakespeare Lecture.

† **8189** Beeching, Henry Charles: Shakespare and the English Ideal. Norwich: Public Library Committee 1916. 12 S.

† **8190** Booth, John: The Story of Shakespeare. Illustrated. London: Stead's Publishing House 1918.

† 8191 Bordukat, Gertrud: Die Abgrenzung zwischen Vers und Prosa in den Dramen Shakespeares. 119 S. Diss. Königsberg 1918. Rez.: Jb. 56, 1920. S. 128—129 (W. Keller).

† 8192 Brandl, Alois: Ansprache auf dem Weimarer Shakespearetag 1918. Das literarische Echo. Jg. 20. 1917/18. Sp. 1067—70.

† 8193 Brandl, Alois: Jahresbericht (der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 1916). Jb. 53, 1917. S. V f.

† 8194 Brandl, Alois: Jahresbericht (1917) der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Jb. 54. 1918. S. V—XII.

† 8195 Brandl, Alois: Shakespeare und die Gegenwart. Berliner Tageblatt 23. April 1917, Abendausgabe.

8196 Brandl, Alois: Über den Zusammenhang der Shakespearischen Tragödie mit der altgriechischen. Preuß. Akad. d. Wissensch. 14. Dez. 1916. Kurzer Bericht: DLZ. 1917. Sp. 136.

† 8197 Braun, Hanns: Grillparzers Verhältnis zu Shakespeare. Nürnberg: Lotter, 1916, VIII, 115 S. Diss. phil. München.

† 8198 Brie, Friedrich: Sidneys Arcadia. Eine Studie zur englischen Renaissance. Straßburg: Trübner 1918. XV, 330 S. = Quellen und Forschungen. H. 124. Rez.: Jb. 55. 1919. S. 176—177 (W. Keller).

8199 Brooke, Rupert: John Webster and the Elizabethan Drama. New York: John Lane Company 1916. Rez.: Jb. 56. 1920. S. 129—130 (W. Keller).

† 8200 Brunius, August: Shakespeare och scenen. Tre studier til trehundraårsminnet den 23 april 1916. Stockholm: Lagerström 1916. 126 S.

8201 Burgess, W.: The Bible in Shakespeare: a study of the relation of the works of William Shakespeare to the Bible; with numerous parallel passages, quotations, references, paraphrases and allusions. New edition. New York: Crowell (1918) 14, 288 S.

† 8202 Busse, Bruno: Das Drama. Von der Antike zum französischen Klassizismus. 2. Aufl. Leipzig und Berlin: Teubner 1918. 132 S. Aus Natur und Geisteswelt. Bdch. 287. VI. Das elisabethanische Drama.

8203 Carlyle, A. I.: The Shakespeare Centenary: a sermon preached in the City Church of Oxford, April 30th, 1916. Oxford: Blackwell 1916. 12 S.

† 8204 Chambrun, Comtesse de: Les influences latines dans Shakespeare. La Revue. Vol. 123. 1918. S. 158.

8205 Cody, Sherwin (i. e. Alpheus Sherwin): Evenings with great authors. 2 volumes. Vol. 1: Shakespeare. Chicago: Mc Clurg 1917. 369 S.

8206 Coffman, G. R.: The Miracle Play in England — Nomenclature. Publications of the Modern Language Association of America N. S. XXIV. 3. 1916.

8207 Collinson-Morley, Lacy: Shakespeare in Italy. Stratford-on-Avon: Shakespeare Head Press 1916. 187 S.

† 8208 Conrad, Hermann: Petrarca als Lyriker, verglichen mit seinem größten Jünger, Shakspere. Preußische Jahrbücher. 166. 1916. S. 376—88.

8209 Conrad, M. G.: Shakespeares Spielkunst. Frankfurter Zeitung. 1917. Nr. 277.

† 8210 Cook, Augusta: Queen Elizabeth; or spies and plots in the sixteenth century — with an introduction: History repeating itself in the events of to-day. London: Banks 1915. 56 S.

† 8211 Cords, Rose: Wit's Academy, eine Sammlung von Scherzfragen, zugeschrieben Ben Jonson. 1656. Jb. 53. 1917. S. 49—68.

† 8212 Creizenach, Wilhelm: Verloren gegangene englische Dramen aus dem Zeitalter Shakespeares. Jb. 54. 1918. S. 42—49.

† 8213 Creizenach, Wilhelm: Geschichte des neueren Dramas. Bd. 5. Das englische Drama im Zeitalter Shakespeares. 2. Teil. Halle a. S.: Niemeyer 1916. IX, 609 S. Rez.: Das literarische Echo. Jg. 19. 1916/17. Sp. 899—900 (Albert Ludwig). — Jb. 54. 1918. S. 141—144 (Fr. Brie). — Lit. Ztbl. 1917. Sp. 604—605 (M. J. Wolff). — Beibl. z. Anglia. 28. 1917. S. 161—171 (Phil. Aronstein). — DLZ 1919. S. 773 (J. Bolte).

8214 Creizenach, Wilhelm: Shakespeare-Aufführungen in Dresden. Dresdner Anzeiger 1917. Sonntagsbeilage Nr. 10.

† **8215** Creizenach, Wilhelm: ‹He returned to his first vomit.› Jb. 54. 1918. S. 73.

† **8216** Creizenach, Wilhelm: «Alucius». Jb. 54. 1918. S. 73.

8217 Császár, E.: Shakespeare és a magyar költészet [Sh. und die ungarische Dichtung]. Budapesti Szemle 1916. S. 397—426; 1917. 88—120; 233—273; 430—453

8218 Császár, Elemér: Shakespeare és a magyar költészet (Shakespeare und die ungarische Dichtung). Budapest 1917. 265 S. Rez.: Jb. 54, 1918. S. 163 (D. Rózsa).

† **8219** Daffis, Hans: Shakespeare-Bibliographie 1914—1916, Jb. 53, 1917. S. 229—253; 54, 1918. S. 164—196.

8220 Deane, Anthony C.: His own place: the tercentenary Shakespeare sermon, preached in Stratford-on-Avon, April 30, 1916. London: Hewetson 1916.

† **8221** Dietrich, C.: T. Heywoods ‹The Royal King and the Loyal Subject› und J. Fletchers ‹The Loyal Subject› in ihren Beziehungen zu einander und zu ihren Quellen. Königsberg i. Pr.: Lankeit. 76 S. Diss. Königsberg 1916. Rez.: Jb. 55, 1919. S. 172—173 (W. Keller).

† **8222** Ditchfield, P[eter] H[ampson]: The England of Shakespeare. With 12 ill. London: Methuen [1917]. XIII, 315 S.

8223 Dowden, E.: Shakspere; a critical study of his mind and art; with an introduction and a brief bibliography by W. D. Howe. New edition. New York: Harper 1918. 23, 386 S.

8224 Eaton, W., Prichard: Plays and Players, leaves from a critic's scrapbook; preface by Barrett H. Clark, Cincinnati: Stewart & Kidd 1917. 12, 424 S. Enthält u. a.: Various revivals of Sh.

† **8225** Eckert, Heinrich: Goethes Urteile über Shakespeare aus seiner Persönlichkeit erklärt. Göttingen: Hofer 1918. 85 S. Diss. Göttingen.

8226 Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning. Bd. VI. (Shakespeare-Sonderheft). Hrsg. von G. Gran und F. Dull, Kristiania (1916). I Kommission hos Aschehoug & Co. 208 S. Eingehende Übersicht und Würdigung: Jb. 54. 1918. S. 148—154 (H. Jantzen).

† **8227** Eelbo, Bruns: Bacons entdeckte Urkunden. Die Lösung der Bacon-Shakespeare-Frage in der Geheimschrift der Epen ‹Venus und Adonis› und ‹Lucretia›. 4. Tl. Leipzig: Degener [1917]. S. 485—652. Tl. 1—3 vgl. 7647[63].

8228 Ettlinger, Max: Shakespeares Äußerungen über Kunst in ihrem Verhältnis zur humanistischen Pseudoaristotelik. Zs. f. Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft. Bd. 12. 1917. H. 1.

† **8229** Eulenberg, Herbert: William Shakespeare. Der Zwinger (Dresden) 1. 1917. S. 106—09.

† **8230** Farnham, W. W.: Colloquial Contractions in Beaumont, Fletscher, Massinger and Shakespeare as a Test of Authorship. Publications of the Modern Language Association of America. 31. 1916. S. 326—358.

† **8231** Ferguson, A. S.: The Plays of George Chapman. The Modern Language Review. 13. 1918. S. 1—25.

† **8232** Fischberg, Paul: Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1916. Jb. 53, 1917. S. 184—187.

8233 Fitzmaurice-Kelly, J.: Cervantes and Shakespeare. British Academy (London: Milford) 1916. 24 S.

8234 Flügel Memorial Volume, containing an Unpublished Paper by Professor Ewald Flügel and Contributions in his Memory by his Colleagues and Students. Stanford University, California. 1916. 232 S. Darin: W. Chislett, On Shakespeare's ‹Julius Caesar›. — H. D. Gray: The Authorship of ‹Titus Andronicus› — Rez.: Beibl. z. Anglia 28. 1917. S. 1—4 (Eilert Ekwall).

8235 Franz, Rudolf: Kritiken und Gedanken über das Drama. Eine Einführung in das Theater der Gegenwart. München: Birk & Co. 1915. 246 S. Rez.: Das literarische Echo. Jg. 19. 1916/17. Sp. 900—01 (F. Gregori).

8236 Friedell, Egon: Zum Zeitalter Shakespeares. Neues Wiener Journal. 1917. 8706.

† **8237** Friedrichs, Ernst: Gottsched—Shakespeare—Tolstoi. Zu Gottscheds 150. todestage — 12. dezember 1766. Die Neueren Sprachen. Bd. 24. 1917. S. 513—520.

8238 Gayley, C. Mills: Shakespeare and the founders of liberty in America. New York: Macmillan 1917. 7, 270 S.

† 8239 Geikie, Sir Archibald: The Birds of Shakespeare. Glasgow: Madehose 1916. IX, 120 S.

† 8240 Goebel, Käte: Die Quellen und die Entstehungszeit von Thomas Heywoods Iron Age. Diss. Jena 1917. Rez.: Jb. 55. 1919. S. 172 (W. Keller).

† 8241 Götz, Hermann Josef: Die komischen Bestandteile von Shakespeares Tragödien in der literarischen Kritik Englands. Worms a. Rh.: Kranzbühler 1917. 139 S. Diss. phil. Gießen. Rez.: Jb. 55. 1919. S. 165—166 (W. Keller). — Beibl. z. Anglia 29. 1918. S. 97—99 (L. Kellner).

† 8242 Goetze, Gertrud: Der Londoner Lehrling im literarischen Kulturbild der elisabethanischen Zeit. Borna-Leipzig 1918: Noske. XII, 74 S. Diss. Jena. Rez.: Jb. 55, 1919. S. 178—79 (W. Keller). — Beibl. z. Anglia. 29. 1918. S. 321—25 (Ph. Aronstein).

† 8243 Grabau, Carl: Zeitschriftenschau 1915/16. Jb. 53. 1917. S. 188—228.

† 8244 Grabau, Carl: Zeitschriftenschau 1916/17. Jb. 54. 1918. S. 109—140.

8245 Greenwood, Sir George: Sir Sidney Lee's new edition of «A Life of William Shakespeare»: some words of criticism. London: Lane 1916. 52 S.

† 8246 Greenwood, Sir George: Shakespeare's Law and Latin. How I was «exposed» by Mr. I. M. Robertson. London: Watts 1916. XII, 79 S.

† 8247 Hagemann, Gustav: Shakespeares Einfluß auf Otways künstlerische Entwicklung. Münster i. W.: Westfäl. Vereinsdruckerei 1917. 70 S. Diss. phil. Münster 1917. Rez.: Jb. 55. 1919. S. 166—167 (W. Keller).

† 8248 Haller, Julius: Die Technik des Dialogs im mittelalterlichen Drama Englands. Worms a. Rh.: Wormser Verl.- und Druckereigesellsch. 1916. XV, 157 S. Diss. phil. Gießen. Rez.: Jb. 55. 1919. S. 167 (W. Keller).

† 8249 Hart, Julius: Vom Shakespeare-Bacon Streit. Der Tag (Berlin) 1917. Nr. 269.

† 8250 Harz, Hildegard: Die Umschreibung mit do in Shakespeares Prosa. Cöthen: Schulze 1918. 7, 142 S. = Neue anglistische Arbeiten hrsg. von Schücking und Deutschbein. H. 2. Rez.: Beibl. z. Anglia. 30. 1919. S. 228. — 232 (Eilert Ekwall). — Jb. 55. 1919. S. 161—163 (W. Keller).

† 8251 Hatcher, Orie Latham: A Book for Shakespeare Plays and Pageants. A treasury of Elizabethan and Shakespearean detail for producers, stage managers... Illustrated with nearly 200 pictures and portraits. London & Toronto: Dent (1916) X, 339 S.

† 8252 Haupt, Richard Wilhelm: Quellenstudien zu Lee's «Mithridates, King of Pontus». Kiel: Schmidt & Klaunig 1916. (Diss. phil. Kiel.)

† 8253 Hazlitt, William: Characters of Shakespeare's Plays. Introduction by Sir A. T. Quiller-Couch. London: Milford 1917. 328 S. World's Classics. Rez.: The Modern Language Review. XIII, 1918. S. 125.

† 8254 Heinze, Hermann: Aufgaben aus «Macbeth» und «Hamlet». 3. durchges. u. verb. Aufl. Leipzig: Wartig 1917. 78 S. = Heinze u. Schröder, Aufgaben aus Klass. Dramen usw. Bdch. 15.

† 8255 Hinze, Otto: Studien zu Ben Jonsons Namengebung in seinen Dramen. Weida i. Th. 1919: Thomas & Hubert. 84 S. Diss. Leipzig. 1918.

8256 Holinshed, Raphael: Holinshed's Chronicles, Richard III, 1398—1400, and Henry V, ed. by R. S. Wallace and Alma Hansen. Oxford: University Press (New York) 1918. 4, 216 S.

† 8257 Holthausen, F.: Zum älteren englischen Drama. 1. Welth and Helth. — 2. Johan the Evangelyst. Beiblatt zur Anglia. 29, 1819. S. 369—75.

† 8258 Holzer, G.: Religion in britischer und deutscher Auffassung. Ein Beitrag zur Shakespeare-Forschung. Heidelberg: A. Wolff in Komm. 1918. 20 S.

8259 Holzer, Rudolf: Shakespeare und die Bühne. Fremdenblatt Wien. 1917. Nr. 272.

8260 Hope, Winifred Ayres: The Masque of Psyche; or, the seven ages of the soul; an arrangement of scenes from seven Shakespearean plays. New York: S. French 1917. 86 S.

† 8261 Hughes, Merritt Y.: Spenser's «Blatant Beast». The Modern Language Review. XIII. 1918. S. 267—75.

† 8262 Jacobsohn, Siegfried: Das Jahr der Bühne. Bd. 6. 1916/17. Berlin: Oesterheld & Co. 1917. 204 S.

† 8263 Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes hrsg. von Alois Brandl und Max Förster. 53. Jahrgang. Berlin: Reimer 1917. XXIX, 258 S. Rez.: Das literarische Echo. 20. 1917/18. Sp. 52—53 (Albert Ludwig). — Beibl. z. Anglia. 30. 1919. S. 103—111 (L. Kellner).

† 8264 Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes hrsg. von Alois Brandl und Max Förster. 54. Jahrg. Berlin: Reimer 1918. XXXIII, 201 S. Rez.: Das literarische Echo. Jg. 20. 1917/18. Sp. 1441—43 (Albert Ludwig). — Vossische Ztg. 1918. 14. Juli. Morgenblatt.

† 8265 Jantzen, H.: Zu Shakespeares Gedächtnis. I—V. Ein Überblick über die wichtigsten Schriften zu seinem dreihundertjährigen Todestage. Zs. für französ. und engl. Unterricht. 15, 1916. S. 433 ff.; 16, 1917. 33 ff.; 184 ff.; 351 ff.; 17, 1918. S. 21 ff.

† 8266 Jonas, Maurice: Shakespeare and the Stage. With a complete list of theatrical terms used by Shakespeare in his plays and poems, arranged in alphabetical order and explanatory notes. With Illustrations. London: Davis and Orioli 1918. 406 S. Rez.: Beibl. z. Anglia. 30, 1919. S. 98—102 (B. Fehr).

† 8267 Istel, Edgar: Verdi und Shakespeare («Macbeth» — Briefe über «König Lear» — «Othello» — «Falstaff»). Jb. 53, 1917. S. 69—124.

† 8268 Keller, Wolfgang: Shakespeare und sein König. Festvortrag, gehalten vor der Jahresversammlung am 23. April 1918. Jb. 54. 1918. S. XIII—XXXIII.

8269 Kilian, Eugen: Eine Neubearbeitung von Shakespeare's Königsdramen. Der neue Weg. Jg. 40. 1916. H. 49.

8270 Kilian, Eugen: Shakespeares Königsdramen auf dem deutschen Theater. Die deutsche Bühne. Bd. IX. 1917. H. 18. — Der neue Weg. Bd. 40. 1916. Nr. 49.

8271 Kilian, Eugen: Shakespeare und die Bühne der Gegenwart. Der neue Weg. Bd. 46. 1917. Nr. 34.

† 8272 Kilian, Eugen: Shakespeare — der Engländer. Ein Nachklang zum Geburts- und Todestag des Dichters. Tägl. Rundschau. 25. und 26. April 1917. Unterhaltungsbeilage.

8273 Kilian, Eugen: Shakespeare und die heutige Inszenierungskunst. Neue Badische Landeszeitung. 1917. Nr. 81.

† 8274 Kilian, Eugen: Zwang oder Zopf? Eine zeitgemäße Betrachtung zum Shakespeare-Jahrbuch. Berliner Tageblatt. 11. Januar 1917. Abendausgabe.

8275 Kindermann, Heinz: Hermann Kurz und die deutsche Übersetzungskunst im neunzehnten Jahrhundert. Stuttgart: Strecker und Schröder 1918. Rez.: Jb. 55, 1919. S. 148—149 (W. Keller).

8276 Kittredge, G. L.: Shakspere. Harvard University Press 1916. 54 S. Rez.: The Modern Language Review. XIII, 1918. S. 125—26.

8277 Klein, Arth. Jay.: Intolerance in the reign of Elisabeth, Queen of England. Boston: Houghton Mifflin 1917. 11, 218 S.

8278 Kliem, Hans: Sentimentale Freundschaft in der Shakespeare-Epoche. Diss. phil. Jena. 1917. 62 S.

† 8279 Koppel, Richard: Das Primitive in Shakespeares Dramatik und die irreführenden Angaben und Einteilungen in den modernen Ausgaben seiner Werke. Neue Folge der Shakespeare-Studien. Berlin: Mittler 1918. VI, 144 S. Rez.: Beibl. z. Anglia 30, 1919. S. 153—158 (W. Keller). — Jb. 55. 1919. S. 184—185 (R. Fischer).

† 8280 Koster, Edward B.: William Shakespeare. Gedenkboek 1616—1916. Tweede (en Derde) Druk. 's Gravenhage: Kottmann 1916. 167 S. Rez.: Jb. 55. 1919. S. 148 (W. Keller). — Zs. für franz. u. engl. Unterricht. 17. 1918. S. 24—26 (H. Jantzen).

† 8281 Kralik, Richard v.: Shakespeare und der Weltkrieg. M.-Gladbach: Sekr. soz. Studentenarbeit (1917). 19 S. = Weltkrieg. 85.

† 8282 Kraus, Karl: Ein Staatsverbrechen an Shakespeare und Jugend. Die Fackel (Wien) 20. 1918. S. 86—91.

† 8283 Kunz, George Frederick: Shakespeare and Precious Stones, treating of the known references of precious stones in Shakespeare's works, with comments as to

the origin of his material. With illustrations. Philadelphia u. London: Lippincott 1916. 100 S.

8284 Lamb, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. 1st Series. Edited by A. R. Weekes. Cambridge: University Tutorial Press 1917. 148 S. School English Classics.

† 8285 Lamb, C. and M.: Tales from Shakespeare. 48 col. plates by A. E. Jackson. London: Ward, Lock & Co. 1918. 472 S.

8286 Lamb, C. and Lamb, Mary Ann: Tales from Shakespeare; with numerros illustrations by L. Rhead. New York: Harper (1918). 14, 366 S.

8287 Lamb, C., and Lamb, Mary A.: Tales from Shakespeare; edited with an introduction by Alfr. Ainger. (Large type edition). New York: Crowell (1918) 16, 360 S.

† 8288 Lamb, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. Glasgow: Blackie & Son 1918. 157 S. Stories old and new.

8289 Lancaster, H. C.: Relations between Plays and Ballets from 1581 to 1650. Publications of the Modern Language Association of America. N. S. XXIV, 3. 1916.

† 8290 Law, Ernest: The Haunted Gallery of Hampton Court and its associations with Shakespeare. London: Rees 1918. 36 S.

8291 Lawrence, Edwin Gordon: Sidelights on Shakespeare. Boston: The Stratford Company 1918. 204 S. Rez.: Jb. 56. 1920. S. 119 (W. Keller).

† 8292 Lebede, Hans: Klassische Dramen auf der Bühne. Vorlesungen, gehalten im Winterhalbjahr 1915/16 am Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin. Mit 14 Abb. im Text und 1 Tafel. Leipzig und Berlin: Teubner 1916. 112 S. Zeitschrift f. d. deutschen Unterricht. 11. Ergänzungsheft. Viel über Shakespeare. Vgl. Register.

† 8293 Lee, Sidney: Shakespeare and the Red Cross. An address delivered at the opening of the Shakespeare exhibition at the Grafton Galleries . . . 1917. London: Chiswick Press 1917. 13 S.

† 8294 Lefranc, Abel: Sous le masque de «William Shakespeare». William Stanley VI^e^ Comte de Derby. Vol. 1. 2. Paris: Payot 1918—19. Dazu: The Quarterly Review. July, 1919. S. 196—206 (Sidney Lee).

8295 Lerch, Eugen: Shakespeare bei den Franzosen. «Der Tag» (Berlin) 1917. Nr. 186.

† 8296 Liebermann, Felix: Shakespeares Anschauung von Staat, Gesellschaft und Kirche in Heinrich VIII. In: Beiträge zur Literatur- und Theatergeschichte. Festgabe für Ludwig Geiger. Berlin: B. Behr's Verl. 1918. S. 13—41. Rez.: Jb. 55. 1919. S. 158—159 (W. Keller).

† 8297 Lienhard, Friedrich: Shakespeare—Homer. Mit Bildnissen von Shakespeare, Hölderlin, Burns, Homer, Äschylos, Sophokles. Stuttgart: Greiner & Pfeiffer. 1917. IV, 256 S. = Lienhard, Wege nach Weimar. Bd. 2.

8298 Lingens, Paul: Das Problem der Liebe in Shakespeares Lustspielen. «Die Bühne». Jg. 1. H. 8/9.

† 8299 Longworth-Chamberlin, Comptesse: Autour de Shakespeare. La Revue. Vol. 124. 1918. S. 419—428.

8300 Luce, Morton: Shakespeare: the man and his work. Bristol: Arrowsmith 1916.

† 8301 Ludwig, Albert: Bühne und Drama. Das literarische Echo. 19. 1916/17. Sp. 1121—1125. [Zu Savits, Sh. und die Bühne des Dramas.]

† 8302 Ludwig, Albert: Shakespeare als Held deutscher Dramen. Jb. 54. 1918. S. 1—21.

† 8303 Lüdeke, Henry: Ludwig Tiecks Shakespeare-Studien. Zwei Kapitel zum Thema: Ludwig Tieck und das alte englische Theater. Zürich 1917. 62 S. Diss. Frankfurt a. M. Rez.: Beibl. z. Anglia. 27. 1918. S. 326—27. (Phil. Aronstein).

8304 Lyly, John: Euphues. The anatomy of wit: Euphues and his England; edited by Morris W. Croll and Harry Clemons. New York: Dutton 1916. 64, 473 S.

8305 Mc Clorey, J. A.: An Estimate of Shakespeare. New York: Schwartz Kirwan & Fauss 1918. 96 S.

† **8306** Maciejowski, Józef: Czasy humanizmu i reformacji. Szekspir. Warszawa: Rzepicki 1918. 152 S. (Die Zeiten des Humanismus und der Reformation. Sh.)

† **8307** Madden, D[odgson] H[amilton]: Shakespeare and his Fellows. An attempt to decipher the man and his nature. London: Smith, Elder & Co. 1916. 240 S.

† **8308** Mais, S. P. B.: From Shakespeare to O. Henry: studies in literature. London: Richards 1917. 313 S.

† **8309** Marlowe, Christopher: Doctor Faustus. — Edward the Second. — The Jew of Malta. From the Text of the Rev. Alex Dyce. Leipzig: Tauchnitz 1917. 296 S. (Tauchnitz Edition. Vol. 4517.) Rez.: Beibl. z. Anglia 28. 1917. S. 259—260 (H. Mutschmann).

† **8310** Marriott, J. A. R.: English History in Shakespeare. London: Chapman & Hall 1918. 298 S. (Dasselbe: New York: Dutton.)

† **8311** Martersteig, Max: Shakespeare-Regie. Vortrag zum Shakespearetag 1917. Jb. 53. 1917. S. X—XXVII. Vgl. Die deutsche Bühne. 9. 1917. H. 22. — Neue Züricher Zeitung 1917. Nr. 744. 751.

8312 Martin, G. M.: A Warwickshire Lad: the story of the boyhood of William Shakespeare. London: Appleton 1916.

8313 Mauclair, Camille: Shakespeare et la guerre. Progrès de Lyon 2. 1. 1918.

† **8314** Meier, Hans: Dr. Samuel Johnsons Stellung zu den literarischen Fragen seiner Zeit. Diss. Basel. Zürich: Leemann 1916. 112 S.

8315 Meyer-Ball, Hans Georg: Die Instrumentalmusik in Beaumont und Fletchers Dramen. Ein Beitrag zur Kenntnis der Bühnenmusik im Elizabethanischen Drama. Lugano 1916: Arti Grafiche. 93 S. 4 Notenbeilagen. Diss. phil. Leipzig.

† **8316** Mitchell, A. Gordon: The Sacred Nine. A Scottish Tercentenary Tribute to William Shakespeare. Paisley: A. Gardner 1916. 16 S.

8317 Mitteilungen der österreichischen Shakespeare-Bacon-Gesellschaft. Wien 1918.

† **8318** Moebus, Otto: Leigh Hunts Kritik der Entwicklung der englischen Literatur bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Straßburg i. E. 1916: Dr. der Straßb. Neuesten Nachrichten. XII. 180 S. Diss. Straßburg.

† **8319** Molo, Walter v.: Die Tragödie der dramatischen Handlung. Das literarische Echo XIX. 1916/17. Sp. 201—208. [Shakespeare als „Lehrer" aller späteren Dramatiker.]

† **8320** Morley, Lacy Collison: Shakespeare in Italy. Stratford-upon-Avon: Shakespeare Head Press 1916. 187 S. = 8207.

† **8321** Mühlbach, Egon: Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen außerdeutschen Theatern im Jahre 1917. Jb. 54. 1918. S. 106—108.

† **8322** Münz, Bernhard: Shakespeare über die Franzosen. Nord und Süd. 1917. Maiheft.

† **8323** Münz, Bernhard: Shakespeare als Philosoph. Anglia. XLII. 1918. S. 225 bis 329. — Auch als Sonderabdruck. Halle: Niemeyer 1918. 105 S.

† **8324** Münz, Bernhard: Zwei Shakespeare-Studien. Anglia. XLII. 1918. S. 330 bis 336.

† **8325** Naujocks, Erwin: Gestaltung und Auffassung des Todes bei Shakespeare und seinen englischen Vorgängern im 16. Jahrhundert. Berlin: Mayer & Müller 1916. VI. 49 S. Diss. phil. Berlin. Rez.: Engl. Studien. 54. 1917/18. S. 130—131 (M. J. Wolff).

† **8326** Niclas, Lisbeth: Der Charakterkontrast in Shakespeares Tragödien. Halle (Saale): Hohmann 1917. 114 S. Diss. Halle.

8327 Northup, Clark S.: Shakespeare Bibliographies and Reference Lists. [The Papers of the Bibliographical Society of America 10.] 1916. S. 92—100.

8328 Nussbaum, J.: Shakespeare als Schlachtenschilderer. Jahresbericht des K. K. Staats-Realgymnasiums zu Linz. 1915/16. 23 S. Vgl. DLZ 1921. Sp. 149.

† **8329** Nussberger, Max: Schiller als politischer Dichter. Shakespeare und das deutsche Drama. Zürich: Rascher & Co. 1917. 56 S.

† **8330** Ord, Hubert: London shown by Shakespeare; and other Shakespearean Studies. London: Routledge & Sons 1916. 85 S. Vgl. The Modern Language Review. 13. 1918. S. 126—127.

8331 Poel, William: Some Notes on Shakespeare's Stage and Plays. London: Longmans 1916. 16 S.

† 8332 Pollard, A. W.: Shakespeare's Fight with the Pirates, and the Problems of the Transmission of his Text. London: Moring 1917. 115 S.

8333 Postgate, J. W.: Homage to Shakespeare; timely studies of the Colossus of all dramatic literature. Pittsburgh: The author 1916. 147 S.

† 8334 Quiller-Couch, Sir Arthur: Shakespeare's Workmanship. London: Unwin 1918. 368, 15 S.

8335 Quiller-Couch, Sir Arth. T.: Notes on Shakespeare's Workmanship. New York: Holt 1917. 10, 330 S.

† 8336 Rácz, Ludwig: Shakespeare in Ungarn. DLZ 1917. Sp. 691—697.

† 8337 Radebrecht, Friedrich: Shakespeares Abhängigkeit von John Marston. Halle (Saale): Karras 1918. XII, 78 S. Diss. Breslau.

† 8338 Radebrecht, Friedrich: Shakespeares Abhängigkeit von John Marston. Cöthen: Schulze 1918. XIV, 122 S. Neue anglistische Arbeiten. Nr. 3. Rez.: Jb. 55. 1919. S. 152—154 (W. Keller). — Beibl. z. Anglia 30. 1919. S. 95—98 (Phil. Aronstein).

† 8339 Raleigh, Sir W.: Shakespeare and England. London and Oxford: Milford 1918. 18 S. Annual Shakespeare Lecture 1918. The British Academy.

8340 Rawnsley, H. D.: Shakespeare: a tercentenary sermon. London: Skeffington 1916.

8341 Redwood Library Guide to an appreciation of W. Shakespeare, his works and fame. Newport: Redwood Library and Athenaeum 1907.

† 8342 Révy, Richard: Züricher Shakespeare-Aufführungen im Jahre 1916. Jb. 53. 1917. S. 139—158.

† 8343 Riedl, Fr.: Shakespeare és a magyar irodalom. [Sh. u. d. ungar. Literatur.] Budapest: Lampel 1916. 42 S. Dazu: DLZ 1917. Sp. 693—694. — Rez.: Jb. 54. 1918. S. 162—163 (D. Rózsa).

† 8344 Robertson, J. M.: Shakespeare and Chapman: a thesis of Chapman's authorship of "A Lover's complaint" and his origination of Timon of Athens, with indications of further problems. London: Unwin 1917. 302 S. Rez.: Das literarische Echo. Jg. 19. 1916/17. Sp. 1339 (L. Leonhard). — The Modern Language Review. 13. 1918. S. 244—250 (H. Dugdale Sykes).

8345 Roe, J. Elisha: Sir Francis Bacon's own story. [Limited ed.] South Lima N. Y.: The author 1918. 237 S.

† 8346 Rózsa, Desider: Shakespeare-Vorträge in Ungarn zur dreihundertjährigen Wende seines Todes. Jb. 53. 1917. S. 125—128.

† 8347 Savits, Jocza: Shakespeare und die Bühne des Dramas. Erfahrungen und Betrachtungen. Bonn: Cohen 1917. VIII. 724 S. Rez.: Jb. 54. 1918. S. 145—147 (Ad. Winds). — Süddeutsche Monatshefte, Bd. 14. 1917. H. 7 (Alfred Frhr. Mensi v. Klarbach). — Bayr. Staatszeitung 1916. Nr. 277. — Bühne und Welt 19. 1917. Nr. 6 (L. Schemann). — Das literarische Echo. 19. 1916/17. Sp. 1121—1124 (Alb. Ludwig). — „Deutsches Volkstum" 19. 1917. S. 261—271 (L. Schemann). — Die Scene. 1917. S. 39—41 (E. A. Benzinger).

† 8348 Scarborough, Dorothy: The Supernatural in Modern English Fiction. New York and London: G. P. Putnam's Sons 1917. VII, 239 S. Rez.: The Modern Language Review. 13. 1918. S. 346—351 (Montague Summers).

8349 Scheurlen, Paul: Shakespeare — unser Bundesgenosse. Süddeutsche Zeitung. 1916. Nr. 225. 226.

† 8350 Schlag, Hermann: Das Drama. Wesen, Theorie und Technik des Dramas. 2. wesentl. verm. und verb. Auflage. Essen: Fredebeul & Koenen 1917. XXV, 443 S.

8351 Schröer, Arnold: Shakespeare und Theateraufgaben von heute. Kölnische Zeitung. 1916. 1127. 1153.

† 8352 Schröer, Arnold: Eine Shakespeare-Kritik. Berliner Tageblatt. 1917. Nr. 210. 26. April (Morgenausgabe).

8353 Shakespeare in Rußland. Bund (Bern) 1916. Nr. 559.

8354 Shakespeare-Bacon-Problem, Das. Hrsg. vom Vorstande d. Soziol. nat. Gesellschaft. Berlin-Lichterfelde: Soziolog. Verlag 1917.

† 8355 Shakespeare-Jubiläum in Ungarn. Jb. 53. 1917. S. 133—135.

† **8356** Shakespeare-Tár, Magyar. . . . . szerkeszti FERENCZI Zoltán. IX. Kötet. Budapest 1916. IV, 320 S. X. Kötet. Budapest 1918. IV, 320 S.

† **8357** Shakespeare-Visionen. Eine Huldigung deutscher Künstler. Radierungen, Steindrucke, Holzschnitte. Mit Vorrede von Gerhart HAUPTMANN. München: Piper 1918. 13 S. 32 Bl. = Drucke der Marées-Gesellschaft, hrsg. von J. Meier-Graefe. Druck 3. Rez.: Jb. 55. 1919. S. 188—190 (F. SERVAES).

8358 Shakespeares inneres Verhältnis zu Italien. Neue Züricher Zeitnng. 1917. Nr. 479.

† **8359** STONEY, Arthur B.: The Usurer in Elizabethan Drama. Publications of the Modern Language Association of America. 31. 1916. S. 196—210.

† **8360** Shaksperean Studies. By Members of the Department of English and Comparative Literature in Columbia University, ed. by Brander MATTHEWS and Ashley Horace THORNDIKE. New York: Columbia University Press 1916. 452 S. Rez.: Jb. 56. 1920. S. 117—119 (W. KELLER).

† **8361** Comité franço-britannique. Deux siècles d'hommages français à Shakespeare. Paris: Bellin (1916). 82 S.

† **8362** SIME, A. H. Moncur: Shakespeare: his Music and Song. With a frontispiece, musical settings and diagrams. London: Paul, Trench, Trubner & Co. (1917). VII, 196 S. = The Music-lover's Library.

8363 SKEMP, A. R.: To Shakespeare, April 23rd, 1916: Shakespeare tercentenary. Bristol: Arrowsmith 1916. 16 S.

† **8364** SLAMER, M.: Shakespeare's Stories. Für Schulen bearb. von Heinrich SAURE. Copyright ed. 8. Aufl. Berlin: Herbig 1914. VIII, 185 S.

† **8365** SMEKEL, Richard: Das alte Burgtheater, 1776—1888. Eine Charakteristik durch zeitgenössische Darstellungen. Wien: Schroll & Co. 1916. 267 S. Rez.: Das literarische Echo. 19. 1916/17. Sp. 992—993.

8366 SMITH, D. Melville: Shakespeare Criticism; a selection with an introduction. New York: Oxford University 1917. 31, 416 S. (World's Classics. 212.)

8367 SPECKMAN, H. A. W.: Francis Bacon is William Shakespeare. [Holländisch.] Arnheim, Holland: S. Gouda Quint 1916. 80 S.

† **8368** SPENS, Janet: An Essay on Shakespeare's Relation to Tradition. Oxford: Blackwell 1916. X. 102 S.

8369 SPRAGUE, H. B.: Studies in Shakespeare. First Series. Boston: Pilgrim 1916. 220 S.

† **8370** Sprichwort, Das Elisabethanische, nach Thomas Draxe's Treasurie of ancient Adagies (1616). Hrsg. von Max FÖRSTER. Halle a. S.: Niemeyer 1918. 64 S. Aus: Anglia. Bd. 42. S. 361—424. Rez.: Jb. 55. 1919. S. 178 (W. KELLER).

† **8371** STAHL, E. L.: Shakespeare auf der englischen Bühne des frühen 19. Jahrhunderts. Jb. 53. 1917. S. 159—174.

† **8372** STAHL, E. L.: Dramaturgische Übersicht. Jb. 54. 1918. S. 94—102.

† **8373** STERNBECK, Alfred: A Gateway to Shakespeare. Being a series of stories from Shakespeare. Zsgest. u. erklärt. Leipzig: Renger 1918. VI, 99 S. = Schulbibliothek, franz. und engl. Bd. 198.

† **8374** STOPES, Mrs. C. C.: Shakespeare's Environment. London: Bell 1918. 381 S.

† **8375** STRICKER, Käthe: Die Aufnahme Shakespeares am Bremer Stadttheater. Jb. 54. 1918. S. 22—41.

8376 North Carolina University. Elizabethan Studies: third series. Chapel Hill, N. C.: The University 1918. 69, 220 S.

† **8377** Studies in Philology. A Quarterly Journal published under the Direction of the Philological Club of the University of North Carolina. Vol. 13, 2. April 1916. Chapel Hill. Enthält mehrere Aufsätze zur Shakespeareforschung. Vgl. Engl. Studien. 51. 1917/18. S. 426—427 (Max J. WOLFF).

† **8378** Shakesperian Studies, contributed by members of the Department of English and Comparative Literature in Columbia University and edited by Professors Brander MATTHEWS and A. H. THORNDIKE. New York: Columbia University Press 1916. Rez.: The Modern Language Review. 13. 1918. S. 126.

† **8379** SWINBURNE, A. Ch.: A Study of Shakespeare. London: Heinemann 1918. 309 S. «Golden Pine» Edition.

† 8380 Thompson, Edward Maunde: Shakespeare's Handwriting. Oxford Clarendon Press 1916. 63 S. Rez.: Jb. 55. 1919. S. 183—184 (A. Schröer).

8381 Thorndike, A. H.: Shakespeare's Theatre. Illustrated. London: Macmillan 1916. 489 S.

† 8382 Tilley, M. P.: Shakespeare and Italian Geography. The Journal of English and Germanic Philology. 16. 1917. S. 454—455.

† 8383 Türck, Hermann: Faust—Hamlet—Christus. Berlin: Borngräber 1918. 405 S.

† 8384 V(iëtor), Wilhelm: Eine «Sensationelle Neuerscheinung der Shakespeare- und Cervantes-Literatur». Die Neueren Sprachen. 25. 1917/18. S. 304. — Zu Weber-Ebenhof, Bacon—Shakespeare—Cervantes.

† 8385 Volkelt, Johannes: Ästhetik des Tragischen. 3. neu bearb. Aufl. München: Beck 1917. 552 S. Rez.: Jb. 54. 1918. S. 144—145 (L. L. Schücking).

† 8386 Walzel, Oskar: Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. Berlin: Reuther & Reichard 1917. 92 S. = Philos. Vorträge der Kant-Gesellschaft. 15. Rez.: Jb. 56. 1920. S. 115—116 (W. Keller).

8387 Weber, A.: Shakespeare és a legújab német irodalom. [Sh. und die neueste deutsche Literatur.] Budapest 1916. S.-A. aus dem Ungar. Sh.-Archiv.

† 8388 Weber-Ebenhof, Alfred v.: Bacon—Shakespeare—Cervantes. (Francis Tudor.) Zur Kritik der Shakespeare- und Cervantes-Feiern. Wien: Anzengruber-Verlag 1917. IX, 433 S. Vgl. Fremdenblatt (Wien) 1917. Nr. 288. A. Eichler: Zs. f. d. Realschulwesen. 1917. Okt. Nov. — Das literarische Echo. 20, 1917/18. Sp. 239—240 (A. Ludwig).

† 8389 Weiner, Karl: Die Verwendung des Parallelismus als Kunstmittel im englischen Drama vor Shakespeare. Hamburg: Berngruber & Henning 1916. VI, 72 S. Diss. phil. Gießen. Rez.: Jb. 55. 1919. S. 168—169 (W. Keller.) Beibl. z. Anglia. 29. 1918. S. 327—328 (L. Kellner).

† 8390 Wenzel, Paul: Cyril Tourneur's Stellung in der Geschichte des englischen Dramas. Diss. Breslau 1918. Rez.: Jb. 55. 1919. S. 173—174 (W. Keller).

† 8391 Wernekke, Hugo: Friedrich Ludwig Schröder als Künstler und Freimaurer. Berlin: Unger 1916. 104 S. Rez.: DLZ 1917. Sp. 729 (A. v. Weilen).

† 8392 Westenholz, F. P. v.: Goethe über Shakespeare als Bühnendichter. In: Beiträge zur Literatur- und Theatergeschichte. Festgabe für Ludwig Geiger. Berlin: B. Behr's Verl. 1918. S. 119—125.

8393 Whibley, C.: Political Portraits. New York: Macmillan 1917. 327 S. Darin: Shakespeare.

† 8394 Wild, Friedrich: Die Batrachomyomachia in England. Wien und Leipzig: Braumüller 1918. Wiener Beiträge zur engl. Philologie. 48. Rez.: Jb. 55. 1919. S. 177—178 (W. Keller).

8395 Winkler, Alwine: Thomas Heywood's «A Woman Killed with Kindness» und das Ehebruchsdrama seiner Zeit. Diss. phil. Jena 1917. 67 S.

† 8396 Wolzogen, Hans v.: Shakespeares England. In Wolzogen: Gedanken für die Friedenszeit. Berlin: Verlagsanstalt für vaterländ. Geschichte 1916. S. 84—94.

† 8397 Woods, Mary A.: Studies in Shakespeare. For his tercentenary. London: Truslove & Hanson (1916). 176 S.

† 8398 Wright, Herbert: Ben Jonson on Elizabethan Translations of Homer and Virgil. The Modern Language Review. 13. 1918. S. 322—323.

V. NACHTRÄGE

zu Werken, welche bereits in früheren Jahrgängen der Bibliographie verzeichnet sind.

Die eingeklammerte Nummer verweist auf die betreffende Erscheinung der Vorjahre; Rez. bedeutet, dass sich eine Besprechung darüber am angegebenen Ort findet.

(6993) Rez.: Engl. Studien. 51. 1917/18. S. 253—254 (G. Saintsbury).

(7080) Rez.: Beibl. z. Anglia. 27. 1916. S. 322 (L. Petry).

(7316) Rez.: Die Neueren Sprachen. 24. 1917. S. 433—436 (W. Viëtor). — Beibl. z. Anglia. 27. 1916. S. 249—268 (H. Mutschmann).

(7320) Rez.: DLZ 1916. Sp. 1945—1946 (A. Eichler).

(7347) Rez.: Beibl. z. Anglia 28. 1917. S. 105—107 (R. Brotanek). — Jb. 55. 1919. S. 147 (W. Keller).

(7375) Rez.: Beibl. z. Anglia. 28. 1917. S. 112—113 (L. Kellner).

(7375) Rez.: Die Neueren Sprachen. 24. 1917. S. 244—245 (Chr. Gaehde).

(7418) Rez.: Jb. 55. 1919. S. 143—144 (W. Keller).

(7425) Rez.: DLZ 1917. Sp. 26—27 (Albert Eichler).

(7432) Rez.: Die Neueren Sprachen. 24. 1917. S. 243—244 (Chr. Gaehde).

(7436) Rez.: Jb. 55. 1919. S. 143—144 (W. Keller).

(7512) Rez.: Jb. 55. 1919. S. 143 (W. Keller).

(7516) Rez.: Jb. 55. 1919. S. 143 (W. Keller).

(7531) Rez.: DLZ 1917. Sp. 893—894 (Albert Eichler). — Beibl. z. Anglia. 28. 1917. S. 257—259 (L. Kellner).

(7534) Rez.: Die Neueren Sprachen. 24. 1917. S. 242—243 (Chr. Gaehde).

(7584) Rez.: Beibl. z. Anglia. 31. 1920. S. 106—110 (Th. Mühe).

(7585) Rez.: Jb. 55. 1919. S. 181—182 (A. Schröer).

(7587) Rez.: The Journal of English and Germanic Philology. 15. 1916. S. 443—451 (L. Cooper).

(7594) Rez.: Beibl. z. Anglia. 29. 1918. S. 48—49 (B. Fehr).

(7610) Rez.: Beibl. z. Anglia. 28. 1917. S. 97—104 (R. Brotanek).

(7658) Rez.: The Journal of English and Germanic Philology. 15. 1916. S. 305—313 (C. V. Boyer). — Beibl. z. Anglia. 28. 1917. S. 353—361 (B. Fehr).

(7679) Rez.: Lit. Ztbl. 1917. Sp. 74—75 (M. J. W[olff]). — DLZ 1916. Sp. 1817—1818 (A. Eichler). — Beibl. z. Anglia. 27. 1916. S. 303—314 (A. Eichler).

(7687) Rez.: Jb. 56. 1920. S. 131 (W. Keller). — Beibl. z. Anglia. 27. 1916. S. 277—280 (E. Ekwall).

(7708) Rez.: Jb. 55. 1919. S. 187—188 (Paul Kluckhohn).

(7753—54) Rez.: Jb. 54. 1918. S. 97—98 (E. L. Stahl).

(7758) Rez.: Beibl. z. Anglia. 28. 1917. S. 107—112 (L. Kellner). — Engl. Studien. 51. 1917/18. S. 257—268 (A. Eichler). — Zs. f. Bücherfreunde. N. F. IX, 1. 1917. Sp. 106—107 (G. Witkowski).

(7773) Rez.: Jb. 54. 1918. S. 94—95 (E. L. Stahl).

(7839) Rez.: Jb. 55. 1919. S. 175 (W. Keller).

(7851) Rez.: Jb. 55. 1919. S. 174—175 (W. Keller). — Beibl. z. Anglia. 31. 1920. S. 77—82 (Phil. Aronstein).

(7881) Rez.: Jb. 55. 1919. S. 168 (W. Keller).

(7884) Rez.: Jb. 54. 1918. S. 95—96 (E. L. Stahl).

(7902) Rez.: Die Neueren Sprachen. 24. 1917. S. 241—242 (Chr. Gaehde.)

(7910) Rez.: Zs. für französischen u. englischen Unterricht. 17. 1919. S. 21—24 (H. Jantzen).

(7924) Rez.: Jb. 55. 1919. S. 182—183 (A. Schröer).

(7932) Rez.: Engl. Studien. 51. 1917/18. S. 268—280 (A. Eichler). — Beibl. z. Anglia. 27. 1916. S. 314—322 (L. Kellner).

(7933) Rez.: Jb. 54. 1918. S. 154—160 (A. Weber).

(7937) Rez.: Jb. 55. 1919. S. 169—170 (W. Keller).

(7940) Rez.: Jb. 54. 1918. S. 160—162 (F. Gregori).

(7985) Rez.: Beibl. z. Anglia. 28. 1917. S. 20—21 (H. Lüdeke).

(7993) Rez.: DLZ 1917. Sp. 215—217 (Ernst Lert). — Das literar. Echo. 19. 1916/17. Sp. 991—992 (F. Gregori).

(8008) Rez.: Jb. 55. 1919. S. 170—171 (W. Keller).

(8024) Rez.: DLZ 1916. Sp. 1750—1754 (A. Schröer).

VI. MISZELLEN.

435* Shakespeare, W.: Pensées choisies. London: Hill 1916. French Booklets Nr. 17.

436* Shakespeare Day: report of meeting, organized by Shakespeare Association; to promote an annual Shakespeare day in schools and other institutions. London: Chatto & Windus 1918. 35 S.

437* Jochumsson, Matthias: 1616—1916: on the tercentenary commemoration of Shakespeare Ultima Thule sendeth greeting: an Icelandic poem. With translation by I. Gollancz. London: Milford 1917. 10 S.

438* Fiske, Horace Spencer: In Stratford and the plays; sonnets on Shakespeare; with illustrations of famous actors and actresses. Boston: Stratford Co. 1917. 37 S. Plates.

439* Shakespeare Tercentenary Observance 1916. London: Jones 1916. 32 S.

440* Tribute to the genius of William Shakespeare: being the programme of a performance at Drury Lane Theatre on May 2nd, 1916, the tercentenary of his death. London: Macmillan 1916.

441* Shawcross, J. P.: The Shakespeare Tercentenary: a popular address. London: Skeffington 1916.

442* Pohl, Otto: [Bericht über den Fund eines Shakespeare-Manuskripts durch Sir Edward Maunde]. Vossische Zeitung (Berlin) 1917. Nr. 38. Dazu: Das literarische Echo. Jg. 19. 1916/17. Sp. 716.

443* Johnson, Rob. Underwood: Poems of war and peace; including The Panama ode, The corridors of congress, and the cost, Rheims, the haunting face, Shakespeare Embattled France, and other poems of the great war. Indianopolis: Bobbs-Merrill 1916. 57 S.

444* Shakespeare-Bibliographie. L. L. Schückings Forderung. Vgl. Das literarische Echo. 19. 1916/17. Sp. 1162.

445* Reprint of the portrait of Shakespeare from the facsimile of the first folio. Oxford: Milford 1916.

446* Catalogue of an Exhibition of the Works of Shakespeare. Tercentenary of the death of Shakespeare, April, 1916. London: Longmans 1916.

† 447* Guppy, Henry: The John Rylands Library of Manchester: Catalogue of an exhibition of the works of Shakespeare, his sources, and the writings of his principal contemporaries. With an introd. sketch, and 16 facs. Tercentenary of the death of Shakespeare 1616 April 23, 1916. Manchester: University Press 1916. XVI, 169 S.

† 448* A Catalogue of the Shakespeare Exhibition, held in the Bodleian Library to commemorate the death of Shakespeare, April 23, 1616. (Corrected reissue. Vorr.: Sidney Lee.) Oxford: Bodleian Library 1916. XV, 99 S.

† 449 Catalogue of the exhibition of Shakespeareana held at the New York Public Library, April 2 to July 15, 1916, in commemoration of the tercentenary of Shakespeare's death. Compiled and arranged by Henrietta C. Bartlett. New York 1917. 161 S.

† 450* Wolters, J. B.: Bibliothek der Rijks-Universitet te Groningen. Catalogus der Afdeeling Engelsche Taal- en Letterkunde. Groningen 1917. Vgl. Jb. 55. 1919. S. 180 (W. Keller).

† 451* Wellstood, Fred[erick] C.: Shakespeare Tercentenary Commemoration, 1616—1916. Shakespeare's birth-place. Catalogue of an exhibition of original documents of the 16th and 17th centuries preserved in Stratford-upon-Avon, illustrating Shakespeare's life in the town. With a preface by Sir Sidney Lee. Stratford-upon-Avon: Fox 1916. 50 S.

† 452* Mutschmann, H.: Eine neue Shakespeare-Anekdote. Die Neueren Sprachen. 24. 1917. S. 237.

† 453* Mutschmann, Heinrich: Tagung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft in Weimar, 23. April 1916. Die Neueren Sprachen. 24. 1917. S. 161—168.

† 454* Richter, Helene: Bernhard Baumeister. Jb. 54. 1918. S. 74—89.

† 455* Grabau, Carl: Hermann Conrad. Jb. 54. 1918. S. 90—93.

† 456* Jiriczek, O. L.: Gregor Sarrazin †. Jb. 53. 1917. S. 136—138.

Register

zur Bibliographie 1917—1918.

Die Zahlen im Register verweisen auf die Titel, welche durch die Bibliographien aller Jahrgänge des Jahrbuches fortlaufend numeriert sind; die Zahlen mit folgendem * auf die entsprechenden Nummern in der Abteilung «Miszellen», die ebenfalls eine durchgehende Numerierung tragen.

Die Bezeichnung Shakespeares als Verfasser ist im Register als selbstverständlich fortgelassen worden, es ist also die Benennung «Works, Werke, Sonnets . . .» stets als Shakespeare's Works . . . usw. aufzufassen; in allen anderen Fällen ist der Verfasser ausdrücklich als solcher genannt worden. Für die einzelnen Werke Shakespeare's [Abkürzung «Sh.»] sind die unten angegebenen gängigen und allgemein verständlichen Kürzungen im Register gebraucht worden, und zwar, um die Anzahl derselben nicht allzusehr anwachsen zu lassen, die englische Bezeichnung auch da, wo es sich um Ausgaben oder Übersetzungen in andere Sprachen als die englische handelt; jedoch ist in solchem Falle die Sprache selbst genügend kenntlich gemacht. So findet man Shakespeares Werke übersetzt von Montégut unter Works (frz.) v. Montégut. Im übrigen verweisen die einem jeden Titel beigefügten Zahlen auf den vorliegenden Jahrgang der Bibliographie. Eine in () gesetzte Zahl weist auf die gleichfalls eingeklammerte entsprechende Nummer unter den Nachträgen der vorliegenden, bzw. einer früheren Bibliographie hin.

Die im Register gebrauchten Abkürzungen der Werke Shakespeares sind die folgenden:

A. W. (All's Well)
A. and C. (Antony and Cleopatra)
A. Y. L. I. (As You Like It)
C. of E. (Comedy of Errors)
Cor. (Coriolanus)
Cymb.
Haml.
1 Hen. IV.
2 Hen. IV.
Henr. V.
1 Hen. VI.
2 Hen. VI.
3 Hen. VI.
Hen. VIII.
John
J. C. (Julius Caesar)
Lear
L. L. L. (Love's Labour Lost)
Macb.
M. for M. (Measure for Measure)
M. of V. (Merchant of Venice)
M. W. of W. (Merry Wives of Windsor)
M. N. D. (Midsummer Night's Dream)
M. Ado (Much Ado About Nothing)
Oth.
Pericl.
Rich. II.
Rich. III.
R. and J. (Romeo and Julet)
T. of Sh. (Taming of the Shrew)
Temp.
T. of A. (Timon of Athens)
T. A. (Titus Andronicus)
Tr. and C. (Troilus and Cressida)
T. N. (Twelfth Night)
T. G. of V. (Two Gentlemen of Verona)
W. T. (Winters Tale)

Lucr.
P. P. (Passionate Pilgrim)
Sonn. (Sonnets)
T. N. K. (Two Noble Kinsmen)
V. and A. (Venus and Adonis)

Adams, J. Q. jr.: Sh. Playhouses 8181
— — The dramatic Records of Sir Henry Herbert 8182
A. W. s. Kellner, L.
A. and C. (Granta Sh.) 8036
— (Oxford Plain Texts) 8037
— (Tutorial Sh.) 8038
— s. Chambrun, L.
Aronstein, Phil. (Creizenach. Rez.) 8213
— — (Goetze. Rez.) 8242
— — (Landsberg. Rez.) 8068
— — (Lüdeke. Rez.) 8303
— — (Radebrecht. Rez.) 8338
— — (Schöttner. Rez.) 8157
Askew, J.: Sh. Tercentenary Souvenir 8183
A. Y. L. I. (ed. Morris) 8040
— (übers. v. Olden) 8041
— f. d. Schulgebrauch erklärt von Blume) 8042
— s. Winds, Ad.
Bab, J.: Caes., Sh. und Shaw 8093
Baker, A. E.: Sh.-Dictionary 8184
Bannister, A. T.: Sh. 8185
Barthologew, J. H.: Two masques 8186
Baugh, A. C.: A 17th Century Play-list 8187
Beeching, H. C.: Character of Sh. 8188
— — Sh. and the English Ideal 8189
Benzinger, E. A. (Savits. Rez.) 8317
Blackmore, S. A.: Riddles of Haml. 8057
Blume, Fr. (Hrsg.) s. A. Y. L. I.
Bolte. J. (Creizenach. Rez.) 8213
Booth, J.: Sh. 8190
Bordukat, G.: Vers und Prosa in den Dramen Sh.'s 8191
Brandl, A.: Ansprache auf d. Weimarer Sh. Tag (1918) 8192
— — Imogen auf den Aran-Inseln 8049
— — Jahresber. d. Deutsch. Sh.-Gesellschaft (1916) 8193
— — Jahresbericht d. Deutsch. Sh.-Gegesellschaft (1917) 8194
— — Sh. u. d. Gegenwart 8195
— — Zusammenhang d. Sh.ischen Tragödie mit der altgriech. 8196
— — (Works, deutsch von Gundolf. Rez 8033

Braun, H.: Grillparzers Verhältnis zu Sh. 8197
Brie, Fr.: Sidney's Arcadia 8198
— — (Creizenach. Rez.) 8213
Brooke, R.: John Webster 8199
Brubacher, R. (Hrsg.) s. Rich. III. (Pocket Classics).
Brunnius, A.: Sh. och scenen 8200
Burgess, W.: The Bible in Sh. 8201
Busse, B.: Das Drama 8202
Carlyle, A. I.: The Sh. Centenary 8203
Catalogue of the Sh. Exhibition (Bodleian Library) 448*
— of an exhibition of the Works of Sh. 446*
— of exhibition of Works of Sh. (John Rylands Library, Manchester) 447*
— of the exhibition of Shakespeareana (New York Public Library) 49*
Chambrun, Comtesse de: Influences latines dans Sh. 8204
— — Deux pièces de Sh. 8039
— — s. auch Longworth-Chambrun, Comtesse de
Charlton, H. B.: Date of L. L. L. 8101
Cody, Sherwin: Evenings with great authors 8205
Coffman, G. R.: Miracle Play 8206
Collinson-Morley, L.: Sh. in Italy 8207
Conrad, H.: Petrarca verglichen mit Sh. 8208
— M. G. Sh.'s Spielkunst 8209
Cook, Aug.: Queen Elizabeth 8210
Cords, R.: Wit's Academy 8211
Cor. (Granta Sh.) 8044—45
Crawford, A. W.: Haml. 8058
Creizenach, W.: Alucius 8216
— — Verloren gegangene engl. Dramen 8212
— — Gesch. d. neueren Dramas 8213
— — «He returned to his first vomit» 8215
— — Sh.-Aufführungen in Dresden 8214
Császár, E.: Sh. u. d. ungar. Dichtung 8217—18
Cymb. (Oxford Plain Texts) 8048
— s. Brandl, A.
Daffis, H.: Sh.-Bibliographie (1914 bis 1916) 8219
Deane, A. C.: Sh. sermon 8220
De Bruce, R.: Songs from Sonn. 8178
Dietrich, E.: Heywoods «The Royal King» 8221
Ditchfield, P. H.: The England of Sh. 8222
Dowden, E.: Sh. 8223
Dünwald, W. (Mai-Rodegg. Rez.) 8073
Durham, W. H. (Hrsg.) s. M. N. D. (Yale Sh.)
Eagle, R. L.: New Light on Sonn. 8179
Eaton, W. P.: Plays and Players 8224
Eckert, H.: Goethes Urteile über Sh. 8225
Edda (Sh.-Sonderheft) 8226
Eelbo, B.: Bacons entdeckte Urkunden 8227
Eichler, A. (Weber-Ebenhof. Rez.) 8388
Ekwall, E. (Flügel Memorial Volume. Rez.) 8234
— — (Harz. Rez.) 8250
Etlinger, K. F. (Bearb.) s. Pericl.
Ettlinger, M.: Sh.'s Äußerungen über Kunst 8228
Eulenberg, H.: Horatio 8059
— — Ophelia 8060
— — Sh. 8229
Farnham, W. W.: Colloquial Contractions 8230
Fehr, B. (Jonas. Rez.) 8266
Ferguson, A. S.: Plays of Chapman 8231
Fischberg, P.: Statist. Überblick üb. d. Aufführungen Sh.'scher Werke (1916) 8232
Fischer, R. (Koppel. Rez.) 8279
Fiske, H. S.: In Stratford 438*
Fitzmaurice-Kelly, J.: Cervantes and Sh. 8233
Flügel Memorial Volume 8234
Förster, M.: Das Elisabethanische Sprichwort 8370
Franz, Rud.: Drama 8235
Fredersdorff, H.: Haml. u. Yorik 8061
— — Pericl. 8139
Friedell, E.: Zum Zeitalter Sh.'s 8236
Friedrichs, E.: Gottsched—Sh.—Tolstoi 8237
Fries, C.: Haml.-Entdeckungen 8062
Fry, E. Sh. s. M. N. D.
Gayley, C. M.: Sh. and the founders of liberty 8238
Geikie, Sir A.: Birds of Sh. 8239
Gerkrath, E.: Haml. 8063
Goebel, K.: Heywoods «Iron Age» 8240
Görland, A.: M. of V. 8121
Götz, H. J.: Komische Bestandteile 8241
Goetze, G.: Londoner Lehrling 8242
— — Richard-Anna-Szene in Rich. III. 8148
Grabau, C.: Herm. Conrad 455*
— — Zeitschriftenschau (1915/16) 8243
— — Zeitschriftenschau (1916/17) 8244
Greenwood, Sir G.: Sidney Lee's new edition of «A life of William Shakespeare» 8245
— — Sh.'s Law and Latin 8246
Gregori, F. (Franz. Rez.) 8235
Grey, H. D.: Original Version of L. L. L. 8102
Grube, M.: Die Hexe von Orleans 8090

Gundolf, Fr. (Hrsg. u. Übers.) s. Works (deutsch)
Guppy, H.: Exhibition of the works of Sh. (John Rylands Library) 447*
Hagemann, G.: Sh.'s Einfluß auf Otway 8247
Haller, J.: Dialog im mittelalterl. Drama 8248
Haml. (Arden Sh.) 8050
— (Yale Sh.) 8051—52
— (Parallel-Ausg.) 8053
— (Einhorn-Drucke) 8055
— (Reclam) 8054
— (ill. v. Delacroix) 8056
— s. Blackmoore, S. A.
— s. Crawford, A. W.
— s. Eulenberg, H.
— s. Fredersdorff, H.
— s. Fries, C.
— s. Heinze, H.
— s. Köster, A.
— s. Landauer, G.
— s. Landsberg, G.
— s. Lawrence, W. W.
— s. Lessing, E.
— s. Lüthi, W.
— s. Mai-Rodegg, G.
— s. Michaëlis, S.
— s. Schall, M.
— s. Scholte, I. H.
— s. Simpson, P.
— s. Stein, E. K.
— s. Türck, H.
— s. Wilson, I. D.
Hart, J.: Vom Sh.-Bacon-Streit 8249
Harz, H.: Umschreibung mit do 8250
Hatscher, O. L.: Book for Sh. Plays 8251
Haupt, R. W.: Quellenstudien zu Lee's «Mithridates» 8252
Hazlitt, W.: Characters of Sh.'s Plays 8253
Heinze, H.: Aufgaben aus Macb. und Haml. 8254
Held, B.: Zur Lear-Aufführung 8100
1 Hen. IV. (Arden Sh.) 8082
— (Library Edition) 8083
— (Yale Sh.) 8084—85
2 Hen. IV. (Arden Sh.) 8086
Hen. V. (Granta Sh.) 8087—88
— (Sh. for Schools) 8089
Hen. VI. s. Grube, M.
Hen. VIII. s. Liebermann, F.
Herald, H.: M. of V. 8122
Hinze, O.: Ben Jonsons Namengebung 8255
Holinshed, R.: Chronicles 8256
Holthausen, F.: Zum älteren engl. Drama 8257
Holzer, G.: Religion in brit. u. deutsch. Auffassung 8258
Holzer, G.: Sh. u. d. Bühne 8259
Hope, W. A.: The Masque of Psyche 8260
Hughes, M. Y.: Spenser's «Blatant Beast» 8261
Israel, E.: Sh.'s Weltanschauung in Temp. 8162
Istel, E.: Verdi und Sh. 8267
Jacobsohn, S.: Jahr der Bühne 8262
Jahrbuch d. Deutsch. Sh.-Gesellschaft (53) 8263
— (54) 8264
Jantzen, H.: Zu Sh.'s Gedächtnis 8265
— — (Edda [Sh.-Sonderheft] Rez.) 8226
— — (Koster Rez.) 8280
Jiriczek, O. L.: G. Sarrazin † 456*
Jochumsson, M.: Tercentenary Commemoration of Sh. 437*
John (New Hudson Sh.) 8091
Johnson, R. U.: Poems of war and peace 443*
Jonas, M.: Sh. and the Stage 8266
Jürgens, W.: L. L. L. 8103
— — Much Ado und M. for M. in Weimar 8133
J. C. (deutsch, Boerner-Texte) 8092
— s. Bab, J.
— s. Petsch, R.
Kauenhowen, K.: Wernichs Macb.-Bearbeitung 8110
Keller, W.: Sh. und sein König 8268
— — (Bordukat. Rez.) 8191
— — (Brie. Rez.) 8198
— — (Brooke. Rez.) 8199
— — (Crawford. Rez.) 8058
— — (Dietrich. Rez.) 8221
— — (Förster. Rez.) 8370
— — (Gerkrath. Rez.) 8063
— — (Goebel. Rez.) 8240
— — (Götz. Rez.) 8241
— — (Goetze. Rez.) 8242
— — (Hagemann. Rez.) 8247
— — (Haller. Rez.) 8248
— — (Harz. Rez.) 8250
— — (Israel. Rez.) 8162
— — (Kindermann. Rez.) 8275
— — (Koppel. Rez.) 8279
— — (Koster. Rez.) 8280
— — (Landsberg. Rez.) 8068
— — (Lawrence. Rez.) 8291
— — (Liebermann. Rez.) 8296
— — (Mai-Rodegg. Rez.) 8072
— — (M. of V. ed. Alsted and Osterberg. Rez.) 8114
— — (Norpoth. Rez.) 8169
— — (Radebrecht. Rez.) 8338
— — (Schöttner. Rez.) 8157
— — (Steinhäuser. Rez.) 8140
— — (Walzel. Rez.) 8386
— — (Weiner. Rez.) 8389

Keller, W. (Wenzel. Rez.) 8390
— — (Wietfeld. Rez.) 8180
— — (Wild. Rez.) 8394
Kellner, L.: Bemerkungen zu A. W. 8035
— — (Götz. Rez.) 8241
— — (Jb. 53. Rez.) 8263
— — (Mai-Rodegg. Rez.) 8073
— — (Weiner. Rez.) 8389
Ker, W. P. (Robertson. Rez.) 8344
Kilian, E.: Sh. u. d. Bühne der Gegenwart 8271
— — Sh. — der Engländer 8272
— — Sh. u. d. heutige Inszenierungskunst 8273
— — Sh.'s Königsdramen 8269—70
— — Zwang oder Zopf? 8274
— — (Mai-Rodegg. Rez.) 8073
Kindermann, H.: Herm. Kurz 8275
Kittredge, G. L.: Sh. 8276
Klein, A. J.: Intolerance 8277
Kliem, H.: Sentimentale Freundschaft 8278
Königsdramen 8034
Köster, A.: Brockmann als Haml. 8064
Kohler, J.: Haml.-Entdeckungen eines Schauspielers 8065
— Staatsidee in Rich. II. 8144
Koppel, R.: Das Primitive in Sh.'s Dramatik 8279
Koster, Edw. B.: Sh. Gedenkboek 8280
Kralik, R. v.: Sh. und der Weltkrieg 8281
Kraus, K.: Staatsverbrechen an Sh. 8282
Kunz, G. F.: Sh. and Precious Stones 8283
Lamb, Charles and Mary: Tales from Sh. 8284—88
Lancaster, H. C.: Plays and Ballets 8289
Landauer, G.: Haml. 8066
Landsberg, G.: Ophelia 8067—68
Law, E.: Hampton Court 8290
Lawrence, E. G.: Sidelights on Sh. 8291
— W. W.: Play Scene in Haml. 8069
Lear (Arden Sh.) 8096
— (ed. Buck) 8097
— (Yale Sh.) 8098—99
— s. Held, B.
Lebede, H.: Klassische Dramen 8292
Lee, S.: Sh. and the Red Cross 8293
Lefranc, A.: Sous le masque de Sh. 8294
Leonhard, L. (Robertson. Rez.) 8344
Lerch, E.: Sh. bei den Franzosen 8295
Lessing, E.: Haml.-Forschung 8070
Lewinger, E.: T. N.-Aufführungen 8165
— — (Bearb. u. Hrsg.) s. Königsdramen.
Liebermann, F.: Sh.'s Anschauung von Staat usw. in Hen. VIII. 8296
Lienhard, F.: Sh.—Homer 8297
Lind, E.: Caes. 8094
Lingens, P.: Problem d. Liebe 8298
Lobban, I. H. (Hrsg.) s. Cymb. (Granta Sh.)
— — s. Cor. (Granta Sh.)
Logeman, H.: Notes on R. and J. 8156
Longworth-Chambrun, Ctesse.: Autour de Sh. 8299
L. L. L. s. Charlton, H. B.
— s. Grey, H. D.
— s. Jürgens, W.
— s. Tilley, M. P.
Luce, Morton: Sh. 8300
Ludwig, A.: Bühne und Drama 8301
— — Sh. als Held deutscher Dramen 8302
— — (Creizenach. Rez.) 8213
— — (Jb. 53. Rez.) 8263
— — (Jb. 54. Rez.) 8264
— — (Mai-Rodegg. Rez.) 8073
— — (Pericl. [bearb. v. Etlinger] Rez.) 8138
— — (Savits. Rez.) 8347
— — (Weber-Ebenhof. Rez.) 8388
Lüdeke, H.: L. Tiecks Sh.-Studien 8303
Lüthi, W.: Haml.-Deutung 8071
Lyly, J.: Euphues 8304
Macb. (Carmelite Sh.) 8107
— (ed. Lewis) 8108
— (ed. Scringeour) 8105
— (ed. Thompson) 8106
— (Yale Sh.) 8108—09
— s. Heinze, H.
— s. Kauenhowen, K.
— s. Sargeaunt, W. D.
— s. Zweig, A.
Mc Clorey, J. A.: Estimate of Sh. 8305
Maciejowski, J.: Humanismus u. Reformation (polnisch) 8306
Madden, D. H.: Sh. and his Fellows 8307
Mai-Rodegg, G.: Haml.-Entdeckungen 8072—73
Mais, S. P. B.: From Sh. to O. Henry 8308
Marlowe, Chr.: Faustus usw. 8309
Marriott, J. A. R.: English History in Sh. 8310
Martersteig, M.: Sh.-Regie 8311
Martin, G. M.: A Warwickshire Lad 8312
Mauclair, C.: Sh. et la guerre 8313
M. for M. (übers. v. Olden) 8113
— s. Jürgens, W.
Meier, H.: Samuel Johnson 8314
Mensi v. Klarbach, Alfr. Frhr. (Savits. Rez.) 8347
M. of V. (ed. Alsted and Østerberg) 8114
— (Home and School Sh.) 8116
M. of V. (ill. by Linton) 8117
— (ed. Thurber jr.) 8115
— (Novels from Sh.) 8118
— (altital. Novelle) 8155
— (deutsch mit Bildern) 8120
— (deutsch, Boerner-Texte) 8119

M. of V. s. Chambrun, L.
— s. Görland, A.
— s. Herald, H.
M. W. of W. s. Robertson, J. M.
Meyer-Ball, H. G.: Instrumentalmusik in Beaumont and Fletchers Dramen 8315
Meyerfeld, Max: Gundolfs Sh.-Ausg. (Rez.) 8033
Michaëlis, S.: Haml.-Aufführung auf Kronborg 8074
M. N. D. (Yale Sh.) 8124—25
— (arranged by Fry) 8126
— (Ausz.: The Fools and the Fairies) 8127
— (Aufführung des Berliner Deutschen Theaters) 8128
Mitchell, A. G.: The Sacred Nine 8316
Mitteilungen der Österreichischen Sh.-Bacon-Gesellsch. 8317
Moebus, O.: Leigh Hunts Kritik 8318
Molo, Walter v.: Die Tragödie d. dramat. Handlung 8319
Moorman, F. W. (Hrsg.) s. 1. Hen. IV. (Arden Sh.)
Morley, J. C.: Sh. in Italy 8320
Much Ado (Granta Sh.) 8129
— (Yale Sh.) 8131
— (William Warren Ed.) 8130
— (Aufführung des Berliner Deutschen Theaters) 8132
— s. Jürgens, W.
Mühlbach, E.: Statist. Überblick üb. d. Aufführungen Sh.'s (1917) 8321
Münz, B.: Sh. über die Franzosen 8322
— — Sh. als Philosoph 8323
— — Zwei Sh.-Studien 8324
Mutschmann, H.: Sh.-Anekdote 452*
— — Tagung der Sh.-Gesellschaft 453*
Naujocks, E.: Gestaltung des Todes bei Sh. 8325
Niclas, L.: Charakterkontrast in Sh.'s. Tragödien 8326
Norpoth, H.: T. G. of V. 8169
Northup, C. S.: Sh. Bibliographies 8327
Nussbaum, J.: Sh. als Schlachtenschilderer 8328
Nussberger, M.: Sh. und das deutsche Drama 8329
Olden, H.: s. M. for M.
— — s. T. of A.
Ord, H.: London shown by Sh. 8330
Oth. (Oxford Plain Texts) 8134
— (Yale Sh.) 8135—36.
— (albanesisch) 8137
Pericl. (bearb. von Etlinger) 8138
— s. Fredersdorff, H.
— s. Steinhäuser, K.
Petsch, R.: Tell und J. C. 8095
Poel, W.: Sh.'s Stage and Plays 8331
Pohl, O.: Sh.-Manuskript 442*
Pollard, A. W.: Sh.'s Fight with the Pirates 8332
Postgate, J. W.: Homage to Sh. 8333
Quiller-Couch, Sir A.: Sh.'s Workmanship 8334—35
Rácz, Ludwig: Sh. in Ungarn 8336
Radebrecht, Fr.: Sh.'s Abhängigkeit von Marston 8337—38.
Raleigh, Sir W.: Sh. and England 8339
Rawnsley, H. D.: Sh. 8340.
Redwood Library Guide to Sh. 8341
Reprint of the portrait of Sh. 445*
Révy, R.: Züricher Sh.-Aufführungen (1916) 8342
Rich. II. (New Hudson Sh.) 8142
— (deutsch von Kohler) 8143
— s. Kohler, J.
Rich. III. (Granta Sh.) 8141
— (New Hudson Sh.) 8145
— (Pocket Classics) 8147
— (Sh. for Schools) 8146
— s. Goetze, G.
Richter, H.: B. Baumeister 454*
Riedl, Fr.: Sh. u. d. ungar. Literatur 8343
Robertson, J. M.: Sh. and Chapman 8344
— — M. W. of W. 8123
Roe, J. E.: Bacon's own story 8345
Roenneke, R. (Bearb. u. Hrsg.) s. Königsdramen.
R. and J. (Macmillan's Pocket Classics) 8152
— (ed. Mais) 8149
— (New Hudson Sh.) 8150
— (Oxford Plain Texts) 8151
— (Yale Sh.) 8153—54
— (altital. Novelle) 8155
— s. Logeman, H.
— s. Schöttner, Ad.
Rózsa, D.: Sh.-Vorträge in Ungarn 8346
— — (Riedl. Rez.) 8343
Sargeaunt, W. D.: Macb. 8111
Savits, J.: Sh. u. d. Bühne d. Dramas 8347
Scarborough, D.: Supernatural 8348
Schall, M.: Sh.'s Haml. 8075
Schemann, L. (Savits Rez.) 8347
Scheurlen, P.: Sh. — unser Bundesgenosse 8349
Schlag, H.: Drama 8350.
Schloss, Karl: T. N. 8166
Schöttner, Ad.: Stenogr. Entstehung d. ersten Quarto von R. and J. 8157
Scholes, P. A.: The Pedlar 8173
Scholte, J. H.: Eerste Haml.-opvoering 8076
Schröer, A.: Eine Sh.-Kritik 8352
— — Sh. und Theateraufgaben von heute 8351
— — (Thompson. Rez.) 8380
Servaes, F. (Sh.-Visionen. Rez.) 8357

Sh.: Pensées choisies 435*
— in Rußland 8353
—-Bacon-Problem 8354
—-Bibliographie (Schückings Forderung) 444*
—-Day 436*
—-Jubiläum in Ungarn 8355
—-Tár, Magyar 8356
— Tercentenary Observance 439*
—-Visionen 8357
—'s Verhältnis zu Italien 8358
Shawcross, J. P.: Sh. Tercentenary 441*
Siècles, Deux, d'hommages français à Sh. 8361
Sime, A. H. M.: Sh. 8362
Simpson, P.: Horatio and the Ghost in «Haml.» 8077
Skemp, A. R.: To Sh. 8363
Slamer, M.: Sh.'s Stories 8364
Smekal, R.: Das alte Burgtheater 8365
Smith, D. N.: Sh. Criticism 8366
Songs and Lyrics from Sh. 8174
Sonnekalb, P.: Carl Seydelmann als Geist im Haml. 8078
Sonn. (The Arden Books) 8176
— (Arden Ed.) 8177
— (ed. Macdonald) 8175
— s. Eagle, R. L.
— s. Wietfeld, A.
Speckman, H. A. W.: Bacon is Sh. 8367
Spens, J.: Sh.'s Relation to Tradition 8368
Sprague, H. B.: Studies in Sh. 8369
Stahl, E. L.: Sh. auf d. engl. Bühne 8371
— — Dramaturgische Übersicht 8372
— — (Grube. Rez.) 8090
— — (M. of V. [deutsch mit Bildern] Rez.) 8120
Stebbins, C. M.: T. N. 8167
Stein, E. K.: Haml.-Problem 8079
Steinhäuser, K.: Pericl. 8140
Sternbeck, A.: Gateway to Sh. 8373
Stoney, A. B.: Usurer in Drama 8359
Stopes, C. C.: Sh.'s Environment 8374
Stricker, K.: Aufnahme Sh.'s in Bremen 8375
Studies, Elizabethan 8376
— in Philology 8377
— Shaksperean 8360
— — (Columbia University) 8378
Summers, M. (Scarborough. Rez.) 8348
Swinburne, A. Ch : Sh. 8379
Sykes, H. D. (Robertson. Rez.) 8344
Temp. (ed. Barley) 8159
— (Carmelite Sh.) 8158
— (facs. edition) 8160
— (Yale Sh.) 8161
Thompson, E. M.: Sh.'s Handwriting 8380
Thorndike, A. H.: Sh.'s Theatre 8381
Tilley, M. P.: L. L. L. 8104
— — Sh. and Italian Geography 8382
T. of A. (bearb. v. Olden) 8163
Tribute to the genius of Sh. 440*
Türck, H.: Faust—Haml.—Christus 8383
T. N. (ill. by Robinson) 8164
— s. Lewinger, Ernst
— s. Schloss, Karl
— s. Stebbins, C. M.
T. G. of V. s. Norpoth, H.
Viëtor, W.: Sh. und Cervantes 8384
Volkelt, Joh.: Ästhetik d. Tragischen 8385
Walzel, O.: Wechselseitige Erhellung der Künste 8386
Weber, A.: Sh. u. d. neueste deutsche Literatur 8387
Weber-Ebenhof, A. v.: Bacon—Sh.—Cervantes 8388
Weilen, A. v. (Wernekke. Rez.) 8391
Weiner, K.: Parallelismus als Kunstmittel 8389
Wellstood, F. C.: Sh. Tercentenary Commemoration 451*
Wenzel, P.: Cyril Tourneur 8390
Wernekke, H.: F. L. Schröder 8391
Westenholz, F. P. v.: Goethe über Sh. 8392
Wietfeld, A.: Bildersprache in Sonn. 8180
Wild, F.: Batrachomyomachia 8394
Wilson, J. D.: Parallel Plots in Haml. 8080
Winds, Ad.: A. Y. L. I. 8043
— — (Grube. Rez.) 8090
— — (Savits. Rez.) 8347
Winkler, A.: Heywood's «A Woman Killed with Kindness» 8395
W. T. (Oxford Plain Texts) 8170
— (Yale Sh.) 8171—72
— s. Scholes, P. A.: The Pedlar
Wolf, K.: T. N. 8168
Wolff, E.: Wilh. Meisters Plan e. Bühnenbearbtg. des Haml. 8081
Wolff, M. J.: (Creizenach-Rez.) 8213
— — (Mai-Rodegg. Rez.) 8073
— — (Naujocks. Rez.) 8325
— — (Wietfeld. Rez.) 8180
Wolters, J. B.: Bibliothek te Groningen 450*
Wolzogen, H. v.: Sh.'s England 8396
Woods, M. A.: Studies in Sh. 8397
Works (Modern readers ed.) 8080
— (Sh. for Schools) 8031
— (Fifteen Plays with glossary) 8032
— (deutsch hrsg. von Gundolf) 8033
Wright, H.: Elizabethan Translations of Homer and Virgil 8398
Zweig, A.: Macb. 8112

Register.

(Shakespeare's Werke in englischer Abkürzung.)

Aachen, Theatergeschichte 126.
Adams, J. Q., Globus-Theater 124.
— — Herbert's Dramatic Records 106.
Archer, William, Technik des Dramas 109.
Aristoteles und Spenser's Ethik 121.
Aronstein, Philipp, J. Donne 109.
Ayres, H. M., Ecloga Theoduli 120.

Bab, Julius, Berliner Volksbühne 126.
Bacon, Francis, Verh. zu Kunst und Poesie 32, 47.
— — Monarchismus 50.
— — u. Montaigne 28, 34, 40, 47.
— — Verh. zur Natur 33, 35.
— — Phantasielosigkeit 46.
— — Prosastil 48.
— — Religionsphilosophie 41.
— — Schönheitsgefühl 46.
— — Verh. zu Shakespeare 29, 31, 35, 43.
— — Verh. zu Spinoza 31, 35.
— — Utilitarismus 36.
Bahr, Herm., Burgtheater 130.
Baker, G. P., Dramatic Technique 115.
Barclay, Alex., Quellen 120.
Bassermann, Aug., Inszenierung von Caesar 154.
Baugh, A. C., Towneley-Spiele 119.
Becker, W. J., Koblenzer Theater 128.
Berlin, Schauspielhaus 126.
— Sh.-Aufführungen 145.
— Volksbühne 126.
Bestrafter Brudermord, Aufführung 157.
Birk, K., österr. Theater 131.
Bodmer, Jacob, u. Sh. 125.
Brandl, Alois, Jahresbericht 1.
Bremen, Stadttheater 126.
Breslau, Theatergesch. 126.
Briggs, W. D., Jonson u. die Antike 123.
Bühne, elis., 124.
— moderne 145.
Burgtheater, Sh.-Aufführungen 137.
— Geschichte 129.
— Zukunft 130.

Capitano in d. Komödie 107.
Chapman, Geo., Arbeitsweise 123.
Chapman, Geo, u. Erasmus 123.
Chodowiecki, Daniel, Hamlet-Stiche 133.
Clark, D. L., Jonson's Poetik 123.
Conrad, Herm., Macbeth-Übers. 92.
Corssen, Meta, Kleist u. Sh. 104.

Daffis, Hans, Sh.-Bibliographie 164.
Daffner, Hugo, Rez. v. Hamlet mit Holzschnitten v. O. Wirsching 113.
Dalberg, W. H. v., erste Aufführung v. Caesar in Deutschland 154.
Daw, E. B., Trial of Treasure 119.
Deetjen, Werner, Immermann's Bearb. des Sturms als Operntext 65.
De Moss, W. F., Spenser u. Aristoteles 121.
Dent, Edw. J., über Sh. auf deutschen Bühnen 3.
Deutsche Literatur von England beeinflußt 102.
— Shakespeare-Arbeit 102.
Devrient, Ed., als Bühnenleiter 127.
Donne, John, als Dichter 109.
Dortmund, Sh.-Aufführungen 159.
Draper, J. W., Spenser's keltische Sprachkenntnisse 121.
Drayton, Michael, als Mitarbeiter Sh.'s 97.
Dresden, Theatergesch. 127.
Dröscher, G., Berliner Schauspielhaus 126.
Dryden, John, Einfl. auf Bodmer 125.

Eliot, Sir T., als Platoniker 105.
Englische Komödianten s. Bestr. Brudermord.
Erasmus, Des., als Quelle für Sh. 122.
— — — für Chapman 123.
Etlinger, K. F., Perikles-Bearb. 148.

Falckenberg, O., Inszenierung von As 153.
Fehling, Jürgen, Aufführung von Err. 147.
Fischer, Rud,, Rez. v. Baker, Dramatic Technique 115.
— Waldemar, dramaturg. Zeitschriften des 18. Jh. 134.
Förster, Max, Sh. u. Deutschland 7.

Frank, Grace, Überarbeitung der Mysterien 119.
Frankfurt a. M., Bühnenjahrbuch 135.
Freytag, Gust., Technik des Dramas 115.
Friedrich d. Große als Theaterdirektor 131.
Fritz, Alfons, Aachener Theatergesch. 126.

Garrison als Caliban 152.
Globus-Theater, Besitzverhältnisse 124.
Glossy, Karl, Wiener Theatergesch. 131.
Goldschmidt, R. K., Karlsruher Theatergesch. 127.
Gotha, Theater-Almanach 136.
Graves. T. S., Jonson's Epicoene 124.
Gray, H. D., Szenenfolge in Ant. 122.
— — die Pantomime in Ham. 121.
Griechentum bei Sh. 96.
Großmann, Rud., Spanien u. das elis. Drama 107.
Gsell, Rich., Aufführung von Temp. in Mannheim 151.
Günther, J., Rötscher als Theaterdirektor 134.
Gundolf, Friedrich, Sh.-Übersetzung 91.

Hamburger Thalia-Theater, Geschichte 127.
Harvey, Gab., religiöse Stellung 120.
Hathaway, Ann, angebliches Liebesgedicht Sh.'s 110.
Heidelberg, Aufführung des Bestr. Brudermords 157.
Herbert, Sir Henry, Revels Office Book 106.
Heubner, F., Zeichnungen zu Ven. 94.
Heywood, Thomas, Iron Age 123.
— — als Herausgeber von Marlowe's Jew 109.
Hill, W., Theaterzeitschriften 134.
Hirschberg, Julius, Konjekturen zu Meas. 81.
Historismus auf der Bühne 155.
Hofaufführungen von Sh.'s Dramen unter Karl I. 106.
— — — in der Restaurationszeit 107.
Homer bei Bacon 49.

Ibershoff, C. H., Bodmer u. Sh. 125.
Immermann, K. L., Bearbeitung des Sturms als Operntext 65.

Jessner, Leop., Aufführung von Rich. III 147.
Jonson, Ben, antike Quellen 123.
— — Anspielung in Epicoene 124.
— — Poetik 123.

Kahlenberg, Max, Übers. v. Lucr. 93.
Kainz, Josef, als Hamlet 141.
Karl I. als Theaterzensor 106.
Karlsruhe, Theatergesch. 127.
Keller, Wolfgang, Bücherschau, Sammelreferat 91.
— — Zeitschriftenschau 119.
Kenedy, Walter, Quellen 119.
Kiel, Theatergesch. 128.
Kilian, Eugen, Aufführung von As 153.
— — Nachruf für Possart 82.
Kittredge, G. L., Sh.. an address 117.
Klein, Robert, Rötscher als Theaterdirektor 134.
Kleist u. Sh., dramatische Diktion 104.
Koblenz, Theatergesch. 128.
Köln, Theatergesch. 128.
Königsberg, Theatergesch. 128.
Kortner, Fritz, als Caliban 147.
— — als Richard III 148.
Krauß, Rudolf, Der Hamlet-Monolog 3, 1 in deutscher Übers. 77.
— Werner, als Shylock 146.
Kyd, Thomas, als Verf. des Urhamlet 101.

Landauer, Gustav, Sh.-Vorträge 94.
Lanz, Otto, Burgtheater 130.
Laske, O., Aufführung von Ado in Schönbrunn 138.
Lebede, Hans, Das deutsche Theater 132.
Leipziger Theatergesch. 128.
Liebscher, O, Aufführung von Ado in München 150.
Liliencron, Detlev v., Sturm als Operntext 65.
Lotz, H., Sh.-Aufführungen in Mannheim 151.
Löwe, Theodor, und das Breslauer Theater 126.
Lüdeke, Henry, Tieck's Buch über Sh. 103.
— — Tieck's erste Sh.-Übersetzung 54.

Mannheim, Sh.-Aufführungen 151.
— Theater-Jahrbuch 136.
Marcus, Erich, Perikles-Aufführung 149.
Marlowe, Christ., Jew of Malta, Autorschaft 108.
Marsop, P., Theater und Schule 132.
Martin, R. G., Heywood's Iron Age 123.
Masefield, John, als Deutschenhasser 2.
Massinger, Philip, King and Subject, Drama 106.
Maurach, J., Hamlet-Aufführung in Dortmund 159.
Meckauer, W., Breslauer Theatergesch. 126.
Meininger Theater, Aufführung v. Cäsar 154.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Temp. als Oper 65.

Mensi v. Klarbach, Alfred Frh., Münchner Sh.-Aufführungen 150.
Metger, Anna H., Posies 110.
Michael, Friedr., Anfänge der Theaterkritik in Deutschland 133.
Minor, Jacob, Burgtheater-Gesch. 129.
Montaigne, M., Verh. zu Shakesp. 28, 43, 45, 50.
Montemayor, J., Diana, übers. v. B. Young 107.
Montgomery, Marshall, Das Gift in Ham. 121.
Mühlbach, Egon, Statistik der Sh.-Aufführungen 159.
Müller-Gutenbrunn, Adam, österreich. Theater 131.
München, Sh.-Aufführungen 81, 150.
Mysterien-Zyklen 119.

Neilson, W. A., and Thorndike, Eng. Literature 111.
Niessen, Carl, Kölner Theatergesch. 128.
Nippold, E., Gothaer Theater-Almanach 136.

Oechelhaeuser, Wilh. v., Stiftung für die D. Sh.-Ges. 5.
Oesterberg, V., Hamlet Q_1 100.
— — Hamlets Alter 101.
Ohnesorg, Rich., Hamburger Theater 127.

Payer v. Thurn, R., Wiener Theatergesch. 131.
Peele, George, Edward I, hist. Vorbild der Königin 107.
— — — Quelle für Sh. 100.
Petersen, Jul., Deutsches Nationaltheater 132.
Plato in d. engl. Renaissance 105.
Plotke, G. J., Frankfurter Bühnen-Jahrb. 135.
Politik und Wissenschaft in Amerika 112.
Polydor Virgil, Quelle Sh.'s 100.
Pontanus, Jac., Quelle für Ben Jonson 123.
Posies, Ringsprüche im 16. Jh. 110.
Possart, Ernst, Nekrolog 81.
Prechtel, Robert, Timon 93.
Prévost, Abbé, Verh. zu Sh. 125.
Price, L. M., Engl.-German Literary Influences 102.

Rea, J. D., Erasmus als Quelle für As und Temp. 122.
Reinhardt, Max, Sh.-Aufführungen 145.
— — Caesar im Großen Schauspielhaus 155.
Rencker, A., Aufführung von As 153.
Revels, Master of, unter Karl I. 106.
Reynolds, G. F., elis. Bühne 124.
Richter, Helene, Bacon als Philosoph 28.
— — Burgtheater 130.
— — Wiener Sh.-Aufführungen 137.
Robin-Hood-Plays 119.
Rötscher, H. T., als Theaterkritiker 134.
Rolland, Romain, Wahrheit in Sh. 95.
Roller, Alfred, Ham. im Burgtheater 141.
Rollins, H. E., Turberville 120.
Rostock, Theatergesch. 129.
Rožycki, L. v., Musik zu Pericles 148,

Schaubert, Else v., Drayton und Sh. 96.
Schiedermair, Ludwig, badische Theatergesch. 127.
Schlegel, A. W., als Sh.-Kritiker 117.
Schmidt, Rich., Literaturunterricht u. Staatsbürgerkunde 96.
Schmitt, Saladin, Aufführung von As 152.
Schneider, Manfred, Stuttgarter Aufführung von Troilus 156.
Schoell, F. L., Chapman und Erasmus 123.
Schönemann F., Rez. v. Kittredge 117.
Scholz, W. v., Bearbeitung von Troilus 156.
Schroeder, Kurt, Platonismus in d. engl. Renaissance 105.
Schulze, Friedr., Leipziger Theatergesch. 128.

Shakespeare
Aufführungen in Deutschland 10, 137, 159.
— in England 14.
und Bacon 29, 31, 35, 43.
und Bodmer 125.
und die Bühne 145.
und Deutschland 7.
Empfindungsleben 17, 25.
und das moderne England 17.
und das Griechentum 96.
Gedicht auf Ann Hathaway 110.
als Idealist 19.
Illustrationen s. Chodowiecki, Heubner, Wirsching.
und Kleist 104.
Konservatismus 50.
Vorträge von Landauer 94.
Verhältnis zu Montaigne 28, 43, 45, 50.
Patriotismus 22.
als Philosoph 20, 29.
als Politiker 23, 96.
und Prévost 125.
Religiosität 22, 44.
Sprache 15.
Stil 98, 104.
als Voluntarist 19.

Werke:
Ado, Aufführung in München 150.
in Wien 137.
Antony, Szenenfolge in 122.
As, Aufführung in Mannheim 152.
auf der deutschen Bühne 153.
Jacques' Preis der Narrheit 122.
Musik zu 153.
Caes., inszeniert v. Bassermann 154.
— v. Dalberg 154.
Err., Aufführung in Berlin 147.
Autorfrage 99.
Ham., Aufführung im Burgtheater 141.
— in Dortmund 159.
Entlarvung des Claudius 121.
Hamlet's Alter 101.
Hebenon 121.
Holzschnitte v. Wirsching 113.
Monolog in d. Übers. 77.
erste Quarto 100.
Stiche v. Chodowiecki 133.
Übers. v. M. J. Wolff 92.
Hen. VI., Drayton's angebl. Mitarbeit 97.
Lear, Aufführung in München 150.
Lucrece, Übers. v. M. Kahlenberg 93.
Macb., Übers. v. Conrad 92.
Meas., Konjekturen 81.
Merch., Aufführung in Berlin 145.
— in München 151.
Possart als Shylock 85.
Mids., Aufführung in Berlin 146.
— in München 151.
Much Ado s. Ado.
Othello, Übers. v. M. J. Wolff 92.
Pericles, Aufführung in Berlin 148.
Rich. II., Autorschaft 98.
Rich. III., Autorschaft 99.
Aufführung in Berlin 147.
Shrew, Aufführung in München 151.
Temp., Aufführung in Berlin 147.
u. Bodmer's Noah 125.
als Operntext 65.
neue Quelle 122.
Timon, Bühnenbearb. v. Prechtel 93.
Troilus, Aufführung in Stuttgart 156.
Venus, illustr. v. Heubner 94.
Wint., Manuskript bei Sh.'s Truppe 106.

Shakespeare-Gesellschaft, Generalversammlung 4.
— — Jahresbericht 1.
Smekal, Rich., Gesch. des Burgtheaters 129.
Spanisches im elis. Drama 107.
— bei Donne 110.
Spenser, Edm., Allegorie in der F. Queene 121.
— — keltische Sprachkenntnisse 121.
— — religiöse Stellung 120.
Stahl, Ernst Leop., Dramaturgische Rundschau 126.
— — Dortmunder Sh.-Aufführungen 156.
— — Heidelberger Aufführung des Bestr. Brudermords 157.
— — Mannheimer Sh.-Aufführungen 151.
— — Mannheimer Theater-Jahrbuch 136.
Steadman, J. M., Robin-Hood-Plays 199.
Stuhlfeld, W., Kieler Theatergesch. 128.
Stuttgart, Aufführung v. Troilus 156.

Theater-Almanache 135.
— -Bilder s. Chodowiecki.
— -Geschichte, deutsche lokale 126.
— -Kritik, Anfänge der deutschen 133.
— u. Schule 132.
— -Zeitschriften des 18. Jh. 134.
Theoduli Ecloga in Schottland 120.
Thimme, Marg., Marlowe's Jew 108.
Thorndike, A. H., English Literature 111.
Tieck, Ludwig, Buch über Sh. 103.
— — Übers. des Temp. 54.
Tolman, A. H., Spenser's religiöse Stellung 120.
Trial of Treasure, elis. Drama 119.
Turberville, George, Biographisches 120.

Vergleich bei Sh. und Drayton 98.
— bei Sh. und Kleist 104.
Völcker, Bruno, Chodowiecki's Hamlet-Stiche 133.
Volbach, Walther, Berliner Sh.-Aufführungen 145.

Walzel, O., Rötscher als Dramaturg 134.
Ward, Sir A. W., Historical Essays 112.
Werner, Heinr., Theater und Jugend 132.
Wetzler, H. H., Musik zu As 153.
Wien, Theatergeschichte 129.
Wilbrandt-Baudius, Burgtheater-Erinnerungen 130.
Wildermann, Hans, Stilbühne in Dortmund 159.
Wirsching, Otto, Holzschnitte zu Hamlet 113.
Wolf, Hugo, Oper über Temp. 65.
Wolff, M. J., Übers. v. Ham. u. Othello 92.
Wolffhardt, Elis., Griechentum bei Sh. 96.

Zeiss, Karl, Nachruf für Possart 89.
Zensur unter Karl I. 106.
Zilcher, Herm., Musik zu As 154.
Zürich, Theatergesch. 129.

NEW YORK UNIVERSITY
WASHINGTON SQUARE COLLEGE
LIBRARY

LIBRARY

Prüfungsvermerk
der Bücherhalle

DEUTSCHE SHAKESPEARE-GESELLSCHA

3 0081 010 700 668

Einladung zum Beitritt.

Der Zweck der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft ist[die] Pflege Shakespeares in Deutschland durch alle Mittel wis[sen]schaftlicher und künstlerischer Vereinigung zu fördern. In ihr[em] **Jahrbuch** sucht sie dies durch folgende Mittel zu erreichen

1. durch Originalaufsätze;
2. durch eingehende Besprechungen aller namhafteren Shakespeare-Bücher des letzten Jahres;
3. durch eine Zeitschriftenschau, die von jeder neuen Entdeckung oder originellen Auffassung betreffs Shakespeare Kunde gibt;
4. durch eine Theaterschau;
5. durch eine vollständige Bibliographie.

Die Mitgliedschaft gewährt:

1. das Jahrbuch, frei zugesandt;
2. die leihweise Benutzung der Skakespeare-Bibliothek in Weimar;
3. die Teilnahme an den Veranstaltungen des Vereins (Jahresversammlung mit eigens ausgewählter Vorstellung im Staatstheater in Weimar);
4. Vorzugspreise auf die „Schriften der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft".

Zur **Erwerbung der Mitgliedschaft** genügt die Anmeldung bei der **Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter & Co., Berlin W 10,** an die auch die Zahlung des Jahresbeitrags von 15 M. zu richten ist. Für ausländische Mitglieder wird bis auf Widerruf der Jahresbeitrag von 15 M nach dem halben Werte **der Goldmark** berechnet; er beträgt also nach Schweizer Währung 9 Fr. und im entsprechenden Verhältnis für die übrigen Länder. Wir stellen es jedoch unseren ausländischen Mitgliedern anheim, im Interesse der Sache den Jahresbeitrag auch zum Werte der vollen Goldmark zu zahlen.

Im Auftrage des geschäftsführenden Ausschusses der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft

VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER
Walter de Gruyter & Co.
vormals G. J. Göschensche Verlagshandlung / J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung / Georg Reimer / Karl J. Trübner / Veit & Comp.

Berlin W 10 Genthiner Straße 38 **Berlin W 10**

Frommannsche Hofbuchdruckerei (Hermann Pohle) in Jena.